EUPHORION

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURGESCHICHTE

BEGRÜNDET VON AUGUST SAUER · ERNEUERT VON HANS PYRITZ

IN VERBINDUNG MIT RAINER GRUENTER UND WALTHER KILLY

HERAUSGEGEBEN VON

RICHARD ALEWYN

DRITTE FOLGE

51. BAND

1957

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG · HEIDELBERG

U. OF I.
LIBRARY

Die Veröffentlichung erfolgt
mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

INHALT

Abhandlungen

Seite

Geleitwort 1

Bemerkungen zum Problem des Allegorischen in der deutschen 'Minneallegorie'. Von Rainer Gruenter 2

Lichtenbergs ungedruckte Tagebücher. Bericht und Anfänge einer Deutung. Von Franz H. Mautner 23

Eine Landschaft Eichendorffs. Von Richard Alewyn 42

Walthers Lied von der Traumliebe (74, 20) und die deutschsprachige Pastourelle. Von Peter Wapnewski 113

Landschaftsstil des Rokoko. Von Alfred Anger 151

Johann Michael Moscherosch, der Geängstigte. Von Curt von Faber du Faur 233

Don Quijote Teutsch. Studien zur Herkunft des simplicianischen Jupiter. Von Günther Weydt 250

Bettinas englisches Wagnis. Von Werner Vordtriede 271

Die Kahnfahrt. Ein Beitrag zur Motivgeschichte des 18. Jahrhunderts. Von Bernhard Blume 355

Die innere Handlung in Lessings „Miss Sara Sampson". Von Heinrich Bornkamm 385

Der Malteser in Hofmannsthals „Andreas". Von Theodor Wieser. 397

Das Spiel des Orpheus. Über die erste Fassung von Georg Trakls „Passion". Von Walther Killy 422

Forschungsberichte

Die Goethe-Forschung in England seit 1949. Von L. A. Willoughby. . . . 61

Neue Forschungen zur mittelhochdeutschen Lyrik. Von Günther Jungbluth 192

Miszellen

Die Todeszeichen im Nibelungenlied. Von Gerhard Eis 295

Der minnen vederspiel Isot. Von A. T. Hatto 302

Zur Datierung von Goethes Aufsatz „Von deutscher Baukunst". Von Rolf Christian Zimmermann 438

Goethes „Sophokles-Bearbeitung". Von Momme Mommsen 443

Neue Zeugnisse über Stifters Tod. Von Andreas Markus 448

Beitrag zu Forschungsproblemen

Hölderlin, Heidegger und die Literaturwissenschaft. Von Hans Joachim Schrimpf 308

Besprechungen

Seite

Friedrich Heer, Die Tragödie des heiligen Reiches (Wolfgang Mohr) 78

Hans Fromm, Untersuchungen zum Marienleben des Priesters Wernher (Helmuth Thomas) 92

Aatos Ojala, Aestheticism and Oscar Wilde (Hans-Joachim Lang) . . . 97

Emil Staiger, Die Kunst der Interpretation (Herman Meyer) 100

Hans Eggers, Symmetrie und Proportion epischen Erzählens (Joachim Bumke) 222

Kurt Weinberg, Henri Heine „Romantique défroqué". Héraut du Symbolisme français (Walter Pabst) 227

Magdalene Weege, Das Kudrunepos, eine Dichtung des Hochmittelalters (Rainer Gruenter) 324

Beda Allemann, Hölderlin und Heidegger (Lothar Kempter) 330

Else Buddeberg, Denken und Dichten des Seins (Beda Allemann) . . . 335

Ulrich Hötzer, Die Gestalt des Herakles in Hölderlins Dichtung (Manfred Windfuhr) 337

Helmut Prang, Irrtum und Mißverständnis in den Dichtungen Heinrich von Kleists (Gerhard Fricke) 340

Carl Roos, Kierkegaard og Goethe (Niels Thulstrup) 341

Holger Frykenstedt, Atterboms kunskapsuppfattning. — Atterboms sagospel Lycksalighetens ö. — Atterboms livs- och världsåskådning (Wolfgang Lange) 343

Paul Häfliger, Der Dichter Albin Zollinger (Werner Günther) 346

Johannes Klein, Geschichte der deutschen Lyrik (Walther Killy) . . . 348

H. Furstner, Studien zur Wesensbestimmung der Höfischen Minne (Peter Wapnewski) 452

Hermann J. Weigand, Three Chapters on Courtly Love in Arthurian France and Germany (Wolfgang Mohr) 461

Guillaume de Lorris, Der Rosenroman. Übersetzt und eingeleitet von Gustav Ineichen (Herbert Kolb) 466

Hermann Kreisselmeier, Der Sturm der Minne auf die Burg (Rainer Gruenter) 475

Johannes Walter Kleinstück, Chaucers Stellung in der Mittelalterlichen Literatur (Bogislav von Lindheim) 482

Ingebor Schröbler, Notker III von St. Gallen als Übersetzer und Kommentator von Boethius' De Consolatione Philosophie (Hans Eggers) 485

Meister Eckehart, Deutsche Predigten und Traktate. Herausgegeben und übersetzt von Josef Quint (Maria Bindschedler) 488

Nachruf

R. G., Ernst Bertram zum Gedächtnis 489

Geleitwort

Mit diesem Heft setzt der EUPHORION sein Erscheinen unter neuer Leitung fort, nachdem der bisherige Herausgeber glaubte, ein Unternehmen anderen Händen anvertrauen zu müssen, das er nach dem Zusammenbruch mit zäher Energie wieder ins Leben gerufen und mit klarem Blick und kundiger Hand sechs Jahre lang gesteuert hat. Wenn der EUPHORION heute wieder Rang und Geltung erlangt hat, ist dies Hans Pyritz zu verdanken.

Der Wechsel der Herausgeber bedeutet keinen Wechsel in Ziel oder Gestalt der Zeitschrift. Im EUPHORION vereinigen sich Forscher aller Nationen zu der gemeinsamen Aufgabe der geschichtlichen Erschließung der Literatur, insbesondere der deutschen, in allen ihren Phasen von ihren Anfängen bis zum heutigen Tage und unter allen ihren Aspekten, den vernachlässigten sowohl wie den vom Augenblick begünstigten. Der EUPHORION wird nach wie vor allem aufgeschlossen sein, das unsere Kenntnis erweitert und unsere Erkenntnis vertieft, dem Gediegenen so sehr wie dem Gescheiten, hermetisch verschlossen dagegen allem, was nicht fördert, dem formlosen Gestammel wie dem gedankenlosen Gerede und dem falschen Tiefsinn. Er will das Handwerk des Forschens, des Denkens und des Schreibens ehren und damit auch in Zukunft durch Untersuchung und Darstellung, durch Diskussion und Kritik der Literaturgeschichte dienen und allen denen, die daran Anteil nehmen.

Richard Alewyn Rainer Gruenter Walther Killy

Bemerkungen zum Problem des Allegorischen in der deutschen 'Minneallegorie'

von

Rainer Gruenter (Berlin)

1

Die 'Minneallegorie' als literarische Gattung setzt die Forschung, die hier nach eindeutigen Gattungsmerkmalen sucht, in Verlegenheit[1]. Diese Gattung enthält in bunter Mischung lyrische, dialogische, berichtende und lehrhafte Bestandteile. Daher hat man sie dem späthöfischen Minnelied, der epischen Minnereflexion, der didaktischen Dichtung[2] zugeordnet. Gervinus gibt in seiner Literaturgeschichte die erste geschlossene Darstellung der deutschen 'Minneallegorien'[3]. Er hat den riesigen Herrschaftsbereich des 'Allegorischen' in der spätmittelalterlichen Literatur mit bewunderungswürdiger Klarheit erfaßt und von den ersten Spuren des 'Allegorischen' im höfischen Reimepos bis zu den „allegorischen Resten" bei Klopstock verfolgt. Das allegorische Moment, das in der spätmittelalterlichen Dichtung mit zunehmender Deutlichkeit auftritt, hat sich in den 'Minneallegorien' zu einer allegoriebedingten und -beherrschten literarischen Gattung verdichtet[4]. Freilich auch der Dichter um 1200 hat Motive der höfischen Minnesphäre allegorisch behandelt[5]; doch er beschränkte die Funktion der allegorisierten Minnemotive darauf, bestimmten, in die epische Handlung oder die lyrische Meditation eingestreuten Textstellen ein besonderes Gewicht und eine höhere Würde zu verleihen. In den 'Minneallegorien' bilden sich die allegorisch behandelten Minnemotive der höfischen Dichtung zu selbständigen literarischen Kleinformen aus, die in sich geschlossen sind und die Hülle epischer Vorgänge oder lyrischer Situationen, in welche die höfischen Minnemotive ursprünglich eingebettet waren, abgeworfen haben.

Dieses neue literarische Genre zeichnet sich durch einen festen und unverwechselbaren Motivbestand aus[6]. Der Dichter beginnt oft mit einer Analyse seines Seelenzustandes oder einer Klage über die Härte der Geliebten (Liebesleid-

[1] Vgl. die Erörterung der wiss. Literatur zu 'Minnereden und -allegorien' durch H. Niewöhner, Verfasserlexikon III, Sp. 404ff. F. Rankes letzte Äußerung zu diesem Thema (Annalen der deutschen Literatur . . ., hrsg. v. H. O. Burger, Stuttgart 1952, S. 219ff.) bringt nichts Neues.

[2] Vgl. dazu zuletzt H. Rosenfeld, Die Literatur des ausgehenden Mittelalters in soziologischer Sicht, Wirkendes Wort 5 (1954/55), Heft 6, S. 336.

[3] G. G. Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung, Bd. II, Leipzig 1853[4], S. 184—204.

[4] Gervinus (ebd., S. 193f.) greift das Gattungsproblem der 'Minneallegorien' sogleich entschlossen auf.

[5] Vgl. dazu unsere demnächst in Gestaltprobleme der Dichtung, Festschrift für Günther Müller, erscheinende Studie 'Bauformen der Waldleben-Episode in Gotfrids *Tristan und Isold*'.

[6] Wir entnehmen unsere Beispiele und Belege in der Mehrzahl den 'Mittelhochdeutschen Minnereden' (DTM 24 [1913], hrsg. v. K. Matthaei u. DTM 41 [1938] W. Brauns/G. Thiele) und der Minneburg (s. Anm. 9). DTM 24 = M I, DTM 41 = M II.

Motiv)[7]. Die Niedergeschlagenheit treibt ihn aus seiner Kammer ins Freie, wo er sich auf einem 'Spaziergang' zu zerstreuen trachtet (Spaziergangsmotiv)[8] oder wo er einsame und unzugängliche Orte aufsucht, um der Welt zu entsagen (Weltflucht-Motiv)[9]. Die Schauplätze des 'wilden Waldes' und der 'lieblichen Wiese' mit Quell, Hain und Vogelgesang (locus amoenus)[10] können in der epischen Reihenfolge wechseln, doch ihre Funktionen bleiben die gleichen. Der 'wilde Wald' ist der Ort der Verirrung (Verirrungsmotiv)[11] oder die Stätte, wo die Liebeskranken einsiedlerisch wohnen (Einsamkeitsmotiv; Natur als Ort der Einsamkeit)[12]. Die 'liebliche Wiese' ist meist der Schauplatz der wunderbaren Begegnung mit Abgesandten der Minne oder gar das Minneparadies selbst, das als 'Ideallandschaft' oder als Zaubergarten mit Prunkschloß, ja als höfische Fest-

Vgl. *Der Minne Gericht* M 1, vv. 1—37. Wir geben im folgenden lediglich einen oder zwei Belege, da uns hier nicht die Verbreitung, sondern nur die klare Bezeichnung des Motivs interessiert.

Vgl. die Behandlung dieses Motivs bei J. Messerschmidt-Schultz, Zur Darstellung der Landschaft in der deutschen Dichtung des ausgehenden Mittelalters (Vorstellungsweise und Ausdrucksform). Diss. Breslau 1938. S. 16ff. und J. Böheim, Das Landschaftsgefühl des ausgehenden Mittelalters. Diss. Leipzig 1930. S. 69ff.

M I, vv. 38—41:

Ich gedächt wie ob ich gieng
von dißer welt in ain gewild,
da ich nit sech kain menschen bild
und ich keiner untrûw wird kunt.

Die Minneburg. Nach der Heidelberger Pergamenthandschrift (C P G. 455) unter Heranziehung der Kölner Handschrift und der Donaueschinger und Prager Fragmente hrsg. v. H. Pyritz. DTM, Bd. XLIII. Berlin 1950 (zit. *Minneburg*), vv. 3294—98:

Von senen, twingen, ach
Wîl ich in clagenden jamer tief,
Daz ich hin von den luten lief
Vor sorgen jamers irge
Gar in ein hoch gebirge.

Zum Komma nach *senen* (v. 3294) vgl. H. Pyritz z. Stelle. *irge* (= *erge* stf. Bosheit, Widerwärtigkeit; sonst nicht belegt [H. Pyritz]), v. 3297.

Vgl. dazu die oben erwähnten Arbeiten von J. Messerschmidt-Schultz und J. Böheim. Wir verweisen weiterhin auf unsere in Kürze erscheinende Studie über die locus amoenus-Topik in der deutschen Dichtung des Mittelalters.

Minneburg, vv. 20—22:

In sinnen waz ich unriche.
Ich gedaht: wo soltu tummer hin
wenden, keren dinen sin?

Der Minne Gericht, M I, vv. 85—100:

96 *mich umbfieng nie grôsser nöt*
das ich bestûnd und wist nit mer
wa ich sôlt keren hin und her.

Die Nacht in der Feldscheune, M II. vv. 10—29:

12 *das ich nit wûst wa ich was*
...
23 *wan ich reit irr den langen tag*
...
27 ... *der mir kûnd sagen mer*
war ich ryt als wa ich wer.

Der Minne Gericht, M I, vv. 113—131.

Wiese am Meer, auf dem die königliche Flotte der Minne kreuzt[13], allen höfischen Vorstellungen idealer Schauplätze angepaßt wird (Minneparadies-Motiv)[14]. Hier finden dann die Unterhaltungen statt, die das Wesen der Minne klären; der Liebende wird belehrt, und die Rechtmäßigkeit oder das Unzulässige seiner Klage wird in einem regelrechten Prozeß mit Fürsprecher und Gegenkläger geprüft und durch einen unumstößlichen Schiedsspruch allen Liebenden zur Belehrung zur Kenntnis gebracht (Gerichtsmotiv)[15].

Der Kreis der auftretenden realen und allegorischen Personen ändert sich kaum. Der in Ich-Form erzählende Dichter trifft in der Wildnis auf gleichgesinnte Leidtragende der Minne, oder er begegnet gleich dem allegorischen Gesinde der Minne, den als höfische Damen auftretenden Seelenkräften Güte, Treue, Reinheit u. a. Die in Dialog und 'Regel' vorgetragenen Argumente und Lehren werden ebensowenig geändert wie der seelische Zustand, dem sie zugeordnet sind. Der (oder die) Klagende kennt nicht mehr das Zurückhaltungsideal der klassischen höfischen Minnereflexion oder gar des ritterlichen Minnesängers reiner Prägung, der gerade durch die zarte oder strenge Zurückweisung *hohen muot* empfängt; sondern er klagt als Bestrafter, der gegen das natürliche Gesetz der geschlechtlichen Hingabe verstoßen hat, oder er klagt an, wenn der Partner sich widernatürlichen Widerstandes schuldig macht, jenes *error acerrimus*, vor dem Andreas Capellanus warnt[16], und ein allegorisches Minnegericht wird angerufen, um den Schuldspruch zu fällen. Es ist bezeichnend, daß dort, wo das klassische Thema des höfischen Minnesangs, die erotische Geduld, behandelt wird, das berühmte biblische Beispiel des Liebesdienstes, Jakobs Werbung um Rahel, die alten höfischen Vorstellungen des *dienstes*, die zum musealen Zitatbestand der spätmittelalterlichen Dichtung zählen, ersetzen kann:

3555 'Wiltu han diner frawenn lob,
So mustu tun reht als Jacob,
Der willeclichen siben jar
Dinte umb ein juncfrawen clar,
Die minklichen Racheln'.[17]

Diese Wartezeit hat nicht mehr die alten sittlichen Funktionen. Die Frau läßt sich Zeit, da sie der männlichen Beständigkeit mißtraut. Der Wankelmut des Liebenden, die männliche Untreue, bildet das Zentralmotiv weiblicher Liebes-

[13] *Der Minner im Garten*, M I, vv. 114—123. An den roten Segeln ist die Flotte (500 Schiffe *oder me*) als Flotte der Venus erkenntlich.

[14] Vgl. J. Böheim, a.a.O., S. 76ff.

[15] Vgl. dazu E. Klibansky, Gerichts-Szene und Prozeßform in den erzählenden Dichtungen des 12.—14. Jahrhunderts, 1925, und F. W. Strothmann, Die Gerichtsverhandlung als literarisches Motiv in der deutschen Literatur des ausgehenden Mittelalters, 1930, S. 25ff.

[16] *De amore libri tres* (ed. E. Trojel, Havniae 1892), p. 86.

[17] *Minneburg*. Daneben finden sich freilich unverändert alle traditionellen höfischen *dienst*-Topoi.

sorge[18]. Deshalb beteuert der Mann, daß er immer die *pynoyen wurtze*, das Heilkraut gegen 'Fallsucht' (als symbolisches Schutzmittel gegen Wankelmut in der Liebe), bei sich trage[19]. Alle erotischen Erwägungen und Maßnahmen der Frau drehen sich um das unumstößliche Axiom, daß der Mann untreu sei. Umgekehrt beklagt der Mann, daß die Frauen, *an triegen ungeletzet* (voller Trug), den treu verbenden Ritter unter Vorspiegelung der zartesten Anteilnahme zur Geduld ermuntern, um ihm, während er auf einen entschiedenen Beweis ihrer Neigung wartet, Hörner aufzusetzen[20]. Warten und Wartenlassen, auch wo der Dichter mit dem etwas hausbackenen Jakobsvergleich das sittliche Niveau des *dienstes* behaupten möchte, gehört zum klugen erotischen Spiel, in dem die Liebenden sich als routinierte Spieler gegenübersitzen und mit jedem Zug Vorteile zu erhaschen wünschen[21]. Nicht die Künste der Hinauszögerung sind strafbar. Allein die definitive Verweigerung der Liebesgunst ist das Schwerverbrechen, dessen Aburteilung den 'Minnegerichten' obliegt. Die wechselseitige Genehmigung aller erotischen Ansprüche wird als Minneideal verkündet[22], kasuistisch erörtert und gleich in Regeln gefaßt, paragraphiert und rechtsgültig gemacht. Frau Venus ist eine strenge Richterin. Wehe dem, der sich ihrem Gebot nicht fügt. Ihr Gebot ist das Erste Gebot im Dekalog des Naturrechts[23]. Es ist unnatürlich und ungeheuerlich, nicht zu lieben:

953 *Ez ist auch unnaturlich*
Und auch ungehurlich
Minne allein zu laßen
Ich mein in sulher moßen:
Obe dir ein mensche mynne vergiht
Daz du ez wider mynnest niht.[24]

Die theologische Rechtfertigung folgt sofort[25]. Die Berufung auf das göttliche Liebesgebot wird sogar mit einer gewissen Treuherzigkeit ausgesprochen, doch das Buranische *Non est crimen amor, quia, si scelus esset amare, / Nollet amore Deus etiam divina ligare*[26] läßt keine Zweifel darüber aufkommen, daß dieses

[18] *Der Minne Gericht* (nicht Nr. 1, sondern Nr. 15 der Sammlung Matthaeis), vv. 36—43.
[19] *Minneburg*, vv. 3571—75.
[20] Ebd., vv. 3914—55.
[21] *Liebesgespräch*, M II.
[22] Vgl. die Freude über die gewährte Gunst, Der Traum im Garten, MI, vv. 181—195.
[23] *Minne und Gesellschaft*, M I, vv. 224—28; *Der Minne Gericht*, v. 387—9 (Verstoß gegen die Gebote der *frow Lieb*); ebd., v. 895—8. Über dem Zelteingang der *frow Fenus* ist eine perlgestickte Aufschrift angebracht:

895 *'von adams zitt hät min gewalt*
gehabt ain sölich gestalt:
was lebt, frowen und man,
müß minen gebott sin under tön.'

[24] *Minneburg*.
[25] *Minneburg*, vv. 951—61. Vgl. auch die folgenden Verse, vor allem v. 977. Pyritz' Konjektur (*sin* statt *ir* in v. 977) kann uns nicht ebenso überzeugen wie sie uns befriedigt.
[26] *Carmina Burana* (Hilka/Schumann), I, 2, S. 203, 121a.

Argument zum dialektischen Arsenal jener clerici zählt, die in ihren frivolen Analogien zwischen amor spiritualis und amor carnalis vor nichts zurückschrecken. Die Dichter der 'Minneallegorien' stimmen immer wieder in das vagantische Feldgeschrei ein: *Omnia vincit amor* (Vergil, *Bucolica*, 10, 69). Der *rex amoris* regiert die Welt, und 'Gutes' wird ohne ihn nicht verrichtet[27]. Die spöttische Unerbittliche (wie sie ja schon in Wolframs Orgeluse vorgezeichnet ist), die dem Liebhaber die kalte Schulter zeigt: *bûler das sind martrer*[28], trifft der Richtspruch der Frau Venus mit aller Härte. Die Minne hat die moralische Indifferenz einer Naturgewalt[29]. Sie schützt und vernichtet Gute und Böse[30]. In einem Rechenschaftsbericht der von der Minne verrichteten Wundertaten darf sogar Adams Sündenfall nicht fehlen[31].

Der klassische höfische Minnekonflikt zwischen *minne* und *ere* kann zwar Gegenstand eines Streitgespräches werden[32], aber die ausgeklügelten Maximen des richtigen Verhaltens können (und wollen) den Siegeszug der omnipotenten Minne, der *potentia divina*[33] nicht aufhalten. Es gibt auch die in den topischen Bereich der laudatio temporis acti gehörende Klage über den Verfall der höfischen Minne[34], und weit ernster als diese gezierten Nekrologe auf den Tod der höfischen Minne muß man wohl Hadamars aristokratische Restauration der klassischen Minne nehmen. Doch der nachhaltige Einfluß seiner 'Jagd' ist wohl mehr auf seine epochemachende literarische Technik (allegorische Personifizierung, bzw. Canifizierung der Seelenkräfte, die das edle Minne-Wild stellen sollen) als auf seine konservative Minne-Auffassung zurückzuführen[35].

[27] *De amore*, a.a.O., p. 86 und p. 96.

[28] *Der Minne Gericht*, M I, v. 212.

[29] *Der Minner im Garten*, M I, vv. 182—185. Die 'Gewalt' der Minne wird aber noch höfisch interpretiert. Vgl. das *byspil* vom Raben und Falken, v. 290ff.

[30] Ebd., vv. 279—284.

[31] *Der Minne Freud und Leid*, M I, vv. 300—357. Auch David, der durch lust der lieb einen Mord beging, ebenso Absalon, Salomon, Samson, Aristoteles, Vergil, Achilles, Tristan, Hector, Paris, Troilus, Piramus sind positive Zeugen der Allgewalt der Liebe, gerade weil sie durch die Liebe Schaden erlitten oder zugrundegingen:

356 *heten sie der frôd* [Liebesgenuß] *nit er kennt* [nicht zu schätzen gewußt],
sie hetten die wöl vermitten.

[32] *Minne und Gesellschaft*, M I, bringt die Unterhaltung einer reiferen Frau mit einer jüngeren im Anschluß an die Lektüre von *Tristan und Isold*. Die ältere Frau stellt sich auf die Seite der *minne*, die jüngere antwortet ihr:

87 *'pfy, sôlt ich mynnen leben*
und sûlt wider die ere streben!'

Die ältere Frau weist der jüngeren nach, daß ihr Lippenbekenntnis zur *ere* bequeme Ausrede sei, um sich die 'Verpflichtungen' der echten Liebe fernzuhalten. Die Junge wolle nur den Flirt (v. 202ff.).

[33] *De amore*, a.a.O., p. 110.

[34] *Der Minne Gericht*, vv. 1024—46.
In *Minne und Pfennig*, M I, wo der Pfennig die Minne brutal ins Wasser stößt (v. 198f.), versucht der Dichter, die Gründe aufzudecken, welche die Minne machtlos gemacht haben. Die 'Minneklage' erweitert sich zu einer 'Zeitklage'.

[35] Diesen Gesichtspunkt vermissen wir in F. Rankes Würdigung (Annalen d. d. Literatur, a.a.O., S. 221f.).

Wie reich auch die Variation der 'Minneallegorie'-Motive sein mag, so begrenzt ist ihr Motivbestand. Die Personen, die Psychologie ihrer Wünsche und Klagen, der Schauplatz der auf ein Minimum reduzierten Handlung bilden ein System fester Beziehungen, das noch im Wortschatz den eigentümlichen Charakter des Festgelegten, Stereotypen, Unverrückbaren auszudrücken wünscht.

2

Die Dichter der 'Minneallegorien' gaben dieser begehrten literarischen Modeware zuweilen den Namen *rede*[36]. Die *rede* will belehren. Doch Belehrung ohne eingeschobene oder einkleidende Partien rein erzählenden oder lyrischen Charakters ist in den 'Minnereden' ziemlich selten. Wie sich der Dichter der höfischen Epoche der allegorischen Ausstattung bestimmter Motive bediente, so bedient sich nun der Dichter der 'Minnereden' der epischen oder lyrischen Ausschmückung seines allegorisch-lehrhaften Anliegens. So läßt sich das historische Verhältnis der 'Minnereden' zur höfischen Dichtung als Sieg bestimmter epischer Ausstattungsmittel (Allegorie und Allegorese) über die epische Fabel beschreiben: — ein Vorgang, der die ursprünglichen Herrschaftsverhältnisse umkehrt.

C. S. Lewis hat zur Erkenntnis dieser Entwicklung erheblich beigetragen[37]. Er untersucht die Beziehungen des Rosenromans, dessen „Bedeutung für Deutschland heute noch niemand übersieht" (H. Niewöhner) zum französischen höfischen Roman. Der Rosenroman, immer wieder als das Muster, das unerschöpfliche Motivreservoir auch der deutschen 'Minneallegorien' zitiert, ist nicht frei erfundenes Modell aller späteren 'Personifikationsdichtungen', sondern selbst nichts anderes als eine freilich ungemein wirkungsvolle Repräsentation von Tendenzen, die bereits zu den Bildungsbedingungen des höfischen Romans zählten. C. S. Lewis' entscheidende Feststellung lautet: „. . . wherever Chrétien became psychological he became allegorical"[38]. Das heißt, überall dort, wo Chrétien nicht nur den feineren Stoffhunger seiner Publikums befriedigen wollte, den modernen höfischen Appetit auf Darstellung märchenhafter Abenteuer, nobler Rittertaten und Kriegsfahrten, sondern wo er einem anspruchsvolleren höfischen Geschmack an verfeinerter Gefühlsdarstellung und -zergliederung zu genügen bestrebt war, griff er zur 'allegorischen Methode', die seit der Spätantike mit der Schilderung von Seelenzuständen eigentümlich verknüpft war. Diese psychologischen Partien, die oft umständlich oder schlecht motivierten Unterbrechungen der epischen Handlung durch umfangreiche Gefühlsanalysen, müssen eine bestimmte Klasse von Zuhörern mehr fasziniert haben als die bunten Abenteuerketten der epischen Handlung[39]. Diese Klasse bildet die gebildete und

[36] Vgl. dazu Anm. 1.
[37] Vgl. C. S. Lewis, The Allegory of Love. A study in medieval tradition. London 1951[6], p. 112—197.
[38] Ebd., p. 113. [39] Ebd., p. 113f.

tonangebende Aristokratie der großen Höfe, die innerhalb des gesamten Adels eine erlesene Auswahl darstellt, deren Lebens- und Liebesideale in der eigentümlich französischen Brechung des Eleganten, des zarten und heiteren Formenkults, der zum Selbszweck erhobenen Sitte im Werke des Guillaume de Lorris aufleuchten.

Bei Guillaume de Lorris finden die reinsten höfischen Impulse ihre abgeklärte Ausgestaltung. Die reiche Formenwelt der aristokratischen Liebe wird kanonisiert[40]. Das Ideal der Troubadours und Minnesänger, die veredelnde Resignation, das Schmachten und Werben ohne Hoffnung auf Erhörung, das bejahte Dilemma einer immerwährenden erotischen spes contra spem, die Genüsse und Steigerungsreize des erotischen Widerstandes, die künstliche Vielfalt der kaum zu bewältigenden Bedingungen des erotischen Lohns, der nur dem märchenhaft Begünstigten und Glücklichen winkt: das entfaltet sich bei Guillaume de Lorris im streng geregelten Spiel der zu allegorischen Figuren hypostasierten Motive des höfischen Liebens. 'Spiel' ist das Schlüsselwort[41] zum Verständnis dieser durch Guillaume de Lorris repräsentierten, ungemein folgenreichen Minne-Psychologie, die ihre Motive den Artusromanen, dem Minnesang, der geistlichen amor-Interpretation und den von ovidischem Gedankengut gespeisten Liebeserörterungen nach Art des *De amore*-Traktates entnahm. Der Verlust an sittlicher Spannung des klassischen Minneideals, die sich schon im 'Frühling' des Minnesangs in der leeren, gleichsam professionellen Gebärde des *trurens* oft genug auflöste, wird aufgewogen durch eine verfeinerte Minne-Psychologie und eine gleichsam an Spielregeln gebundene Darstellung der 'Gefühle'. Von einer sittlichen Bändigung der Leidenschaften, denen Wolfram im Venus-Exkurs[43] des Parzival sein scharfes *diu minne ist ungehiure* und *reht minne ist wariu triuwe*[42] entgegensetzt, kann nun nicht mehr die Rede sein. Das *ane schande*, das Wolfram dem in den *banden* der *minne* gefesselten Gawan bescheinigt[45], würde als Rechtfertigung des von den Pfeilen des *deus d'Amors* Getroffenen bei Guillaume de Lorris absurd sein. Die Macht, die Wolfram verachtet (*Cupido, din strale / min misset zallem male*)[46], die in Konrads von Würzburg Märchenroman *Partonopier und Meliur* als satanischer *zouber* erscheinen kann[47], löst bei Guillaume de Lorris überhaupt keine moralischen Fragestellungen aus. Er schildert zwar den *deus d'Amors* als Jäger, der auf

[40] Vgl. zum Folgenden J. Huizinga, Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden. München 1928. Kap. VIII. 'Stilisierung der Liebe.' Wir zitieren im Folgenden den *Roman de la Rose* nach der Ausgabe von Ernest Langlois, Le roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meun, Paris (I [1914], II [1920], III [1921], IV [1922], V [1924]). Societé des anciens textes français 63.

[41] Vgl. unten S. 10f., 18.

[42] Parzival (K. Lachmann), 532,1—533,30.

[43] Ebd., 532, 6.

[44] Ebd., 532, 10.

[45] Ebd., 532, 23ff.

[46] Ebd., 532, 11f.

[47] Wir verweisen auf die in Anm. 10 angekündigte Studie. Eine Untersuchung, die den Einfluß der Minne-Auffassung Gotfrids von Straßburg auf die Minne-Motive und Minne-Theorie der 'Minneallegorien' untersucht, steht immer noch aus; ebenso eine systematische Untersuchung des Verhältnisses Minnesang/'Minneallegorie'.

er Lauer liegt und darauf wartet, daß sich das 'Wild' in bester Schußposition eigt:

1420 *E li deus d'Amors m'a seü,*
Endementieres agaitant,
Con li venierres qui atent
Que la beste en bon leu se mete
Por laissier aler la saiete;

ber das wird weder mit Zustimmung noch Entrüstung mitgeteilt, sondern in eichter, liebenswürdiger, klar dahinfließender Rede festgestellt. Dieser Ton wird eibehalten, wenn der Dichter von der Leidenschaft (*rage*) erzählt, der keine Tugend und Weisheit gewachsen ist[48], oder von den unlösbaren Fesseln (*laz* = laquei amoris) des *fiz Venus*[49]. Er ändert sich auch nicht, als das gequälte Opfer, dem der *deus d'Amors* seinen Pfeil mitten durch das Auge schoß (*par mi ueil*), sich in schöner Sebastian-Haltung unter Ächzen und Seufzen den Pfeil herauszuziehen versucht[50]. Der Dichter erlaubt sich keine moralischen Proteste, uf keinen Fall dort, wo sie der moderne Leser erwartet. Er erhebt nicht durch ittliche Bändigung der *ungehiuren minne*[51], sondern erheitert durch ein geieterisches Zeremoniell, eine Etikette der 'Gefühle', die auf dem Spielbrett des argestellten erotischen Prozesses genau determinierte Funktionen ausüben. iese 'Gefühle' gleichen einem Hofstaat, in dem alle Rollen, sowohl die des ämischen Intriganten als auch die des guten Ratgebers besetzt sein müssen, amit das Marionettenspiel des allegorisierten höfischen Liebeswerbens nach estem Plan ablaufen kann.

Die Minne-Psychologie, die sich immer wieder als Spiel versteht und sich an Spiel-Regeln hält, ist gewiß nicht einfach als eine späte und rationalisierte Form es höfischen Minnegedankens anzusehen. Sie liegt im Wesen der höfischen Minne. Nicht zu Unrecht hat man die höfische Minne mit dem Gesellschafts-Spiel ersten Ranges, dem Tanz, verglichen: „Der Minner wandelt das Leben als rotischen Tanz ab, zu dem Tanzpausen gehören, zu dem Personenwechsel gehören kann."[52] Selbst ein Dichter wie Wolfram, der die Minne 'ernst' nahm, ollt dem Spiel-Element der Minne in der Darstellung der erotischen aventiuren Parzivals und Gawans den obligaten Tribut[53]. Neu ist in den spätmittel-

[48] *Roman de la Rose*, v. 1583.

[49] Ebd., v. 1591.

[50] Ebd., vv. 1681—1720.

[51] Der zweite Dichter des Rosenromans, Jean de Meun, läßt den Verfall des höfischen Liebesideals mit schonungsloser Deutlichkeit erkennen. Mit voller Bewußtheit wird das sexuelle Motiv in den Mittelpunkt gerückt (Huizinga). Die Jungfrau, die in der Rose symbolisiert wird, kann nun mit Hilfe der Venus, ihres Sohnes Amor und des Genius, der im Bischofsgewand alle diejenigen, welche naturwidrige Keuschheit üben, exkommuniziert (v. 19 477ff.), nach zahlreichen Proben der liebenden Ausdauer erobert werden.

[52] F. Neumann, Hohe Minne, ZfDk 39 (1925), S. 91.

[53] Vgl. dazu Hermann J. Weigand, Three Chapters on Courtly Love in Arthurian France and Germany. University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures 17 (1956), p. 42ff., vor allem p. 44f.

alterlichen Minne-Darstellungen und -Erörterungen lediglich die sinnliche Explikation des Spiel-Elements der Minne, das freilich oft ins Modische abirrende Bemühen, den Widerstreit und Konsens der erotischen Gefühle und Erwägungen in allegorischen Figuren eines Spieles vorzuführen, dessen Genuß zweifellos darin lag, daß die möglichen Funktionen der 'Figuren' wie die Brettspiel-Beziehungen von 'Feld' und 'Figur' abgezählt und im Einzelnen genau festgelegt waren.

Unsere Auffassung vom Spiel-Charakter der Minne könnte an Überzeugungskraft gewinnen, wenn sich dieser Spiel-Charakter im Vortrag, in der dichterischen Technik der Dichter, die in Artusdichtung und Minnesang das Minne-Thema zum Zentralthema erheben, aufweisen ließe. Wir haben gute Gründe zu der Annahme, daß wir hier eine erfolgversprechende Frage stellen. Wir haben sie bereits schon einmal gestellt[54] und versucht, die Bedingungen zu skizzieren, unter denen eine Beantwortung der Frage erfolgen kann. Wir dürfen in diesem Zusammenhang eine bestimmte Erscheinung erwähnen, auf die Herman J. Weigand aufmerksam gemacht hat[55]. Der *De amore*-Traktat („Few books have been so often referred to yet so little understood or even read"[56]) ist bekanntlich eine persönliche, an einen bestimmten Adressaten (Walther) gerichtete, in verschiedene Dialoge gekleidete Liebeslehre, die der Hofgeistliche Andreas zur Unterweisung eines unerfahrenen Freundes abfaßte. In einem der Dialoge ist von der Visionsbegegnung eines Dialogpartners mit dem Liebesgott die Rede, der ihm, nach Bekanntgabe der zwölf Grundgebote der Liebe, den Rat gibt, die weiteren 'Regeln' im Traktat des Andreas nachzulesen. Die fiktive Person eines Dialogs erhält von dem göttlichen Gesprächspartner einer Traumbegegnung den Rat, in einem Buch, in dem dieses ganze Vorkommnis erzählt wird, an einer bestimmten Stelle nachzulesen, wie man sich in eroticis verhält. Ein weiblicher Dialogpartner zitiert an einer anderen Stelle den Autor selbst, Andreas, und seine Schrift, in der dies alles gleichzeitig geschildert wird, als historische Autorität. An einer dritten Stelle, wo uns die gleiche spielerische Grenzverwischung zwischen Fiktion und 'Wirklichkeit' überrascht und erheitert, stützt die Gräfin von Flandern ihre Entscheidung in einem 'Minnegericht' auf die Argumente der Liebeslehre des Andreas, der den Vorgang ja erst erzählt. Wie halten es mit Weigand für durchaus möglich, daß es sich hier nicht um spätere Interpolationen handelt. Doch selbst wenn dies der Fall wäre, so hat der ironische Trick der Einführung des Autors in den fiktiven Personenkreis seines Buches, das Zitat einer Schrift, die über diesen Vorgang erst berichtet, die gleichen Funktionen. Der Autor (oder Interpolator) spielt mit seinem Stoff. Auch die Komposition der soziologisch abgestuften Dialoge läßt wohl die Neigung zum spielerischen Arrangement des Stoffes erkennen. Dieser lusorischen Behandlung des Stoffes

[54] Vgl. DLZ 75 (1954), Sp. 279f. und AfdA 68 (1955/56), S. 133 (oben).

[55] A.a.O., p. 24f. Wir referieren im folgenden die Beobachtungen Weigands, deren scharfsinniger Auswertung wir nichts hinzuzufügen haben.

[56] Vgl. dazu Weigand, ebd. S. 25, Anm. 6.

ntspricht eine für moderne Vorstellung befremdend unverbindliche Einstellung es Autors zum Zentralthema des Traktates. Der Verfasser ist in jeder Zeile dem Verdacht ausgeliefert[57], daß er das wichtigste höfische Herzensanliegen, die Minne, mit den Augen eines abgebrühten Advokaten betrachtet, der Schaden und Nutzen einer Sache zur gleichen Zeit schlagend beweisen kann. Diese Unverbindlichkeit ist nicht Frivolität, elegante moralische Indifferenz, zynische Toleranz des aufgeklärten Höflings und Weltmanns. Diese Unverbindlichkeit erscheint uns als etwas ganz Natürliches, wenn man die Frage, ob es für einen mittelalterlichen Autor und mittelalterliches Publikum außerhalb der christlich-religiösen Bindungen überhaupt ein echtes Engagement gab, nicht positiv beantworten kann. So ist es ein müßiges Unterfangen, den Text des Andreas zu befragen, ob der Verfasser die Minne für etwas Gutes oder für etwas Schlechtes halte. Er liefert lediglich die Argumente, um beides zu beweisen. Die Mittel werden hier zum Zweck, der Zweck zum Mittel, den Zirkel einer dauernden Relativierung des Zweckes herzustellen. Wie beim Spiel der Einsatz den permanenten Vorwand liefern kann, den Prozeß des Spielens auszulösen und in Bewegung zu halten, so bietet in der Minne-Reflexion des Andreas, die unseres Erachtens einen Modellfall darstellt, das Minne-Thema nur den Vorwand für die Entfaltung zahlreicher 'Pro und contra'-Erörterungen. Sie werden als Kasuistik Selbstzweck. Über den Spielzügen und Spielvarianten wird das Thema, das Problem zum bloßen Anlaß, zu dem, was der Spieler die 'Eröffnungssituation' nennt. Dieser Vorgang muß nun erst recht begünstigt werden, wenn das Thema die höfische Minne, ein spontanes Spiel-Element enthält. So glauben wir uns zu der Folgerung berechtigt, daß die spielerische Behandlung des Stoffes und der Themen durch den Spiel-Charakter der höfischen Minne, die ja unmittelbar und mittelbar den ganzen Stoffkreis des *De amore*-Traktates thematisiert, bedingt wird.

3

Wir können, wie Heinrich Niewöhner gesagt hat, die Bedeutung des Rosenromans für die deutsche Literatur des Spätmittelalters noch nicht abmessen. Die Lösung dieser Aufgabe ist noch nicht einmal in die Phase des Programmatischen, der exakten Arbeitsplanung eingetreten. Die Koordination romanistischer und germanistischer Untersuchungen ist hier unerläßlich, wenn die Ergebnisse der Einzelforschung nicht in steriler Isolation auf sich beruhen sollen. Das macht ein Forschungsprogramm, wie es Hans Pyritz auf dem eng abgesteckten Feld der Minneburg realisiert zu sehen wünscht[58], nicht überflüssig; im Gegenteil, die

[57] „He wrote every line of this book tongue in cheek", ebd. S. 24. Vgl. dazu D. W. Robertson (jr.), The Subject of the 'De amore' of Andreas Capellanus. Modern Philology, 50 (1953), p. 145ff. und unsere Bemerkung zu diesem Aufsatz DLZ, a.a.O., Sp. 274, Anm. 17.

[58] Einleitung zur *Minneburg*, S. LXXff. Wie sehr auch hier die Romanistik exakter Einzelstudien bedarf, beweist die kritische Bemerkung von E. Langlois: „Son action [Einfluß des Rosenromans] sur la poésie du XIV^e^ siècle est incontestable, mais plus d'un critique l'ont signalée là ou elle n'existe pas" (I, p. 40f.).

Koordination der Nachbarphilologien setzt eine abgeschlossene Präparation, die Beschreibung und Ordnung der Vergleichsgegenstände voraus. Dann erst kann die Anlage der Motiv- und Themenlisten auf gemeinsam verarbeitete Fragestellungen bezogen werden. Das gleiche gilt für die Sammlung und Beschreibung der Motive, Themen und Darbietungsformen, die aus spätantiker und mittellateinischer Literatur eingewandert sind, und die die Dichter der 'Minneallegorien' entweder aus der deutschen höfischen Dichtung oder auch unmittelbar aus mittellateinischen Quellen herausgelöst haben.

In der folgenden Erwägung wollen wir eine solche 'gemeinsame Fragestellung' ins Auge fassen und einige Voraussetzungen klären, die das angemessene Verständnis der eigentümlichsten Erscheinung der 'Minneallegorien' benötigt, der Personalallegorie. Was ist und was bedeutet eine 'Person', die, wie diese Dichtungen immer wieder berichten, einem im Walde Verirrten begegnet, ihn begrüßt nach der Sitte seines Standes, in den Wendungen seiner gesellschaftlichen Welt zu ihm spricht, Kleider nach der letzten Mode trägt und die doch kein menschliches Wesen ist, sondern eine in Menschengestalt erscheinende Eigenschaft der seelischen Lage, in der sich der Verirrte befindet? Wie kommt es, daß diese 'Personen' eine so mächtige Anziehungskraft auf Dichter und Publikum ausüben, daß sie sich Jahrhunderte lang bei ihren Zuhörern und Zuschauern[59] einer unbestrittenen Vorzugsstellung erfreuen können?

Eine Beschreibung dieser 'Personen' wird die Theorie des Allegorischen nicht unberücksichtigt lassen dürfen. Man versteht seit der alexandrinischen Epoche unter allegoria ein Verfahren, das bestimmte Gegenstände auf bestimmte Bedeutungen festlegt[60]. Von der allegorischen Bibelexegese des Philo und der für die gesamte mittelalterliche Allegoriendichtung bedeutsamen Psychomachie des Prudentius bis zu den hochmittelalterlichen Hohe Lied-Allegoresen, den allegorischen Dichtungen des Alanus de Insulis, der Victorinischen Allegorik und schließlich der allegorischen Profanliteratur des Spätmittelalters bildet dieses Auslegungsverfahren ein dichtes literarisches Traditionsgefüge[61]. Mittelalterliche Autoren verstehen nun unter allegoria keineswegs dasselbe. Das sogenannte typologische Auslegungsverfahren, in welchem z.B. das Opfer Isaacs das Opfer Christi 'bedeutet', ist etwas ganz anderes als etwa die Personalallegorien der

[59] Vgl. dazu G. Ehrismann, Gesch. d. d. Literatur b. z. Ausg. d. Mittelalters (Schlußband), S. 503 ('Minneburg' als Spiel aufgeführt: Treviso 1214).

[60] Vgl. E. Auerbach, Typologische Motive in der mittelalterlichen Literatur. Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln II. Krefeld 1953. S. 11.

[61] Ebd., S. 8ff. — Vgl. auch C. S. Lewis, The Allegory of Love, a. a. O., II (Allegory), pp. 44—111. III (The Romance de la Rose), pp. 112—197. — Für die allegorische Bibelexegese vgl. H. H. Glunz, Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters (Wolfram — Rosenroman — Chaucer — Dante) in: Das Abendland. Forsch. z. Gesch. europäischen Geisteslebens, hrg. v. H. Schöffler, Bd. 2. Bochum 1937. 2. Kap. Deus Poeta, S. 101—197. Vgl. dazu auch den Artikel „Allegorese" von J. C. Coosen und J. H. Waszink in: Reallexikon für Antike und Christentum, hrg. v. Th. Klauser, 1944ff. — Zum *Anticlaudianus* s. J. Huizinga, Über die Verknüpfung des Poetischen mit dem Theologischen bei Alanus. Mededeelingen d. Kkl. Ak. van Wetenschappen. Afd. Letterkunde, LXXIV, 6, Amsterdam 1932.

Psychomachie des Prudentius[62]. Zwar 'bedeutet' das Opfer Isaacs in typologischer Auslegung das Opfer Christi wie in der Personal- oder Real-Allegorie bestimmte Personen, Tiere, Kleider Farben, bestimmte Laster oder Tugenden oder anderes 'bedeuten'; es erschöpft sich in beiden Fällen die Bedeutung der Geschehnisse oder Gegenstände nicht in sich selbst, sondern sie empfangen diese Bedeutung erst von einem voraus- oder mitgesetzten Sinn, der die eigene Sinnbestimmtheit der Geschehnisse oder Gegenstände aufhebt; aber es erscheint uns unumgänglich, diese beiden Verfahren, nicht nur aus Gründen, die Auerbach anführt[63], scharf voneinander zu trennen. Der typologischen allegoria liegt eine Denkform zugrunde, die als 'figurales' Denken mittelalterliche Welt- und Geschehensvorstellung weitgehend bestimmte[64]. Die 'abstrakte' Allegorie (wie Auerbach sie im Gegensatz zur typologischen Allegorie nennt), mit der wir es in der Mehrzahl in den allegorischen Dichtungen des Mittelalters zu tun haben, pflegt man als eine bestimmte Art und Weise der Aussage, als modus dicendi, als ein rhetorisches Mittel der 'Verdeutlichung' zu betrachten. So kommt C. S. Lewis zu der Erkenntnis, indem er sich auf eine Stelle der *Vita Nuova*[65] beruft: „Symbolism is a mode of thought, but allegory is a mode of expression. It belongs to the form of poetry, more than to its content, and it is learned from the practice of the ancients."[66] Doch für die Bestimmung der mittelalterlichen Personalallegorie ist damit wenig getan. Lewis' Definition der Allegorie als „a mode of expression" (modus dicendi) meint nichts anderes als Hegels Feststellung des „Schmuck- und Beiwerk"[67]-Charakters der Allegorie. Hegel stellt bezeichnenderweise die Allegorie zu „Metapher und Gleichnis", die der Darstellung als ein „bloßes Beiwesen beihergehen"[68]. Diese Auffassung beruht wohl auf der klassizistischen Abwertung des Allegorischen, für die sich auch Goethe deutlich einsetzt[69]. Schopenhauer formuliert scharf: „Wenn nun der Zweck aller Kunst Mitteilung der aufgefaßten Idee ist . . ., wenn ferner das Ausgehen vom Begriff in der Kunst verwerflich ist, so werden wir es nicht billigen können, wenn man ein Kunstwerk

[62] Vgl. E. Auerbach, a.a.O., S. 11. Vgl. dazu auch die Allegorie-Bestimmung des Alexander von Hales, auf die Glunz, a.a.O., S. 186f. aufmerksam gemacht hat.

[63] Ebd., S. 12f.

[64] Vgl. dazu E. Auerbach, Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Bern 1946. S. 77ff. u. S. 495f.; ebenso E. Auerbachs Aufsatz 'Figura', Archivum Romanicum, XXII (1938) oder Neue Dantestudien, Istanbul, jetzt Bern 1944. Vgl. auch Speculum XXI (1946), p. 474ff.

[65] Vgl. unten Anm. 75.

[66] C. S. Lewis, a.a.O., p. 48. Damit ist ein bisher wenig beachteter Ausgangspunkt für eine Untersuchung gegeben, die sich mit dem Unterschied von Symbol und Allegorie beschäftigt.

[67] Vgl. dazu G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. I, in: Sämtliche Werke (Jubiläumsausgabe), hrg. v. H. Glockner, Stuttgart 1927. Bd. XII, S. 505.

[68] Ebd., S. 525.

[69] Maximen und Reflexionen. Jubiläumsausgabe, Bd. XXXV, S. 325f. Vgl. zum folgenden W. Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels. Berlin 1928. S. 157ff. Jetzt auch in: W. Benjamin, Schriften (2 Bände), hrg. v. Th. W. Adorno und Gretel Adorno unter Mitwirkung v. F. Podszus, Frankfurt 1955. Bd. I, S. 141—366, darin S. 282ff. Wir zitieren nach der Ausgabe von 1928.

absichtlich und eingeständlich zum Ausdruck eines Begriffes bestimmt. Dieses ist der Fall in der Allegorie."[70] Einzelne Romantiker, vor allem Creuzer im ersten Bande seiner *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, haben versucht, den Ansatz der klassizistischen Abwertung der Allegorie zu überprüfen; doch Friedrich Schlegels Allegorie-Bestimmung ist in ihrer Vieldeutigkeit unklar[71], und Novalis' Bemerkungen zur Allegorie, divinatorische Kurznotizen[72], reichen nicht aus, um daraus eine eigene romantische Theorie der Allegorie zu entwickeln.

Aufschlußreich ist in unserem Zusammenhang Hegels Bestimmung der Personalallegorie[73]. Das „Geschäft" der Allegorie besteht darin, „allgemeine abstrakte Zustände oder Eigenschaften als ein Subjekt aufzufassen. Diese Subjektivität aber ist weder ihrem Inhalt noch ihrer Gestalt nach wahrhaft an ihr selbst ein Subjekt oder Individuum, sondern bleibt die Abstraktion einer allgemeinen Vorstellung, welche nur die leere Form der Subjektivität erhält, und gleichsam nur ein grammatisches Subjekt zu nennen ist . . . Ein allegorisches Wesen, wie sehr demselben auch menschliche Gestalt gegeben werden mag, bringt es weder zur konkreten Individualität eines griechischen Gottes, noch eines Heiligen [man beachte diese Zusammenstellung!] oder irgendeines wirklichen Subjekts; weil es [das allegorische Wesen] die Subjektivität, um sie der Abstraktion ihrer Bedeutung kongruent zu machen, so aushöhlen muß, daß alle bestimmte Individualität daraus entschwindet."[74] In dieser Zuordnung ist noch die ursprüngliche Stellung erkennbar, welche der allegoria im System der abendländischen Rhetorik zukam. Auch für Dante ist *Amore* nur eine personificatio im rhetorisch-stilistischen Sinn, keineswegs eine 'Realität' (*sustanzia*)[75]. C. S. Lewis hat das gezeigt[76]. Wie Hegel von der Allegorie als „Schmuck- und Beiwerk" spricht, so nennt sie Dante unmißverständlich *figura o colore rettorico*[77]. Hegels Gegenüberstellung der Personalallegorie mit den griechischen Göttern betrifft das gleiche Problem, das Dantes polemische Richtigstellung in der *Vita nuova* zu erledigen meint. Denn Dantes Warnung, unter *Amore* nichts anderes zu verstehen als eine figura rhetorica, beweist ja gerade, wie stark die durch die rhetorische personificatio erregte Fiktion der 'Liebe' als einer leiblich erscheinen-

[70] Vgl. Sämtliche Werke, hrg. v. E. Griesebach (Zweiter, mehrfach berichtigter Abdruck). Leipzig [o. J.] Bd. I, S. 374ff. Vgl. dazu W. Benjamin, a.a.O., S. 161ff.

[71] Vgl. dazu G. W. F. Hegel, a.a.O., S. 530.

[72] Gesammelte Schriften, hrsg. v. J. Minor, Jena 1907, Bd. II, S. 308, Bd. III, S. 5.

[73] Vgl. zum Folgenden den ganzen Abschnitt „Allegorie" bei Hegel, a.a.O., S. 528ff., ebenso S. 503f. (Definition der „bewußten Symbolik"); S. 506, Abschnitt B, und die Einleitung zu „Vergleichungen, welche in der Verbildlichung mit der Bedeutung den Anfang machen", S. 524ff.

[74] Ebd., S. 528f.

[75] Vgl. *La Vita Nuova* (per cura di Michele Barbi. Opere minori di Dante Alighieri. Edizione critica, Milano 1907), XXV, p. 67,8—13: *Potrebbe qui dubitare persona degna dichiararle onne dubitazione, e dubitare potrebbe di ciò, che io dico d'Amore come se fosse una cosa per sè, e non solamente sustanzia intelligente, ma sí come fosse sustanzia corporale: la quale cosa, secondo la veritade, è falsa, che Amore è per sè sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia.*

[76] A.a.O., p. 47.

[77] Vita Nuova, XXV, p. 71,10.

n Wesenheit die mittelalterliche Phantasie fesselt. Dantes Reduktion der 'Liebe' f eine rhetorische Figur ist wohl von der christlichen Polemik gegen die antiken ötter und vergöttlichten Natur- und Seelenmächte inspiriert. Er rationalisiert sie ita Nuova, XXV, p. 70,10—71,3) und verschweigt die Gewalt und Notwendigit des Prozesses, der die antiken Gottheiten, die in der Spätantike zu göttlichem ange erhobene Abstrakta sein konnten[78], in Allegorien verwandelte. W. Benjamin ifft hier unseres Erachtens das Richtige: „Entsprungen ist die Allegorie ja nicht s scholastische Arabeske zur antiken Göttervorstellung. Von dem Spielerischen, nbeteiligten und Überlegenen, das man mit Rücksicht auf ihre spätesten Ausburten ihr zu leihen pflegt, eignet ihr ursprünglich nichts als das Gegenteil. ätte die Kirche kurzerhand die Götter aus dem Gedächtnis ihrer Gläubigen ängen können, so wäre die Allegorese [?] nie entstanden. Denn sie ist nicht igonales Denkmal eines Sieges; viel eher das Wort, das einen ungebrochenen st antiken Lebens bannen soll."[79] So müssen wir auch bezweifeln, daß Hegel Seinsweise der mittelalterlichen Personalallegorien 'Liebe', 'Welt', 'Glück' und hlreicher anderer richtig bestimmt hat. Huizinga spricht mit einigem Recht m „göttergleichen Leben"[80], das diese allegorischen Personen, „magische griffskreaturen"[81], in mittelalterlicher Vorstellung führten, oder, etwas vorhtiger, an anderer Stelle, von „halbgeglaubten Mythologemen". Solche Festllungen gelten gewiß nicht ohne Einschränkung; aber die mittelalterliche rsonalallegorie hat gewiß nicht die „Leere" des „grammatischen Subjekts", nn sie auch nicht die „konkrete Individualität eines griechischen Gottes" ben kann, deren ontologische Stufe, wie Hegel selbst andeutet, der „Heilige" mittelalterlichen Sinne eingenommen hat[82]. In welchem Grade die Gottesutter Maria 'wirklicher' ist als Venus oder das deifizierte Abstraktum *minne*, nn der mittelalterliche Dichter sie, ohne sein Vokabular zu wechseln, um istand in Liebessachen anfleht, ist für eine moderne Empfindungslage kaum ermitteln. Die Personalallegorien des Rosenromans sind nicht denkbar als usgehöhlte" Subjekte. Allegorische Personen wie *Cortoisie* [höfischer Anstand], *l Aceuil* [der erste Anklang, den der (die) Liebende bei seinem (ihrem) eroti-

[78] Vgl. H. Usener, Götternamen. Versuch zu einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung. Bonn 1896. S. 368f.: „Wir müssen uns also in die tatsache finden, daß die erregbare religiöse empfindung des alterthums auch abstracte begriffe ohne weiteres zu göttlichem rang zu erheben vermochte." Vgl. auch S. 316f. Vgl. auch J. Huizinga, Herbst des Mittelalters, a.a.O., S. 303f., wo Huizinga die Personalallegorie des Rosenromans „in eine Reihe stellt mit den aus Abstraktionen hergeleiteten römischen Göttergestalten wie Pavor und Pallor, Concordia usw. Was Usener von dieser sagt, läßt sich fast ganz und gar [!] auf die mittelalterlichen allegorischen Gestalten anwenden".

[79] Benjamin, a.a.O., S. 222. Vgl. die anschließenden Ausführungen bis S. 226.

[80] Herbst des Mittelalters, a.a.O., S. 304.

[81] W. Benjamin, a.a.O., S. 225.

[82] „Welchen Gradunterschied hat es damals in der Wirklichkeit der Vorstellung zwischen den Heiligen und den rein sinnbildlichen Figuren gegeben? . . . Man kann allen Ernstes im Zweifel sein, ob nicht Fortune und Faux Semblant ebenso lebendig waren wie die heilige Barbara und der heilige Christophorus." J. Huizinga, a.a.O., S. 307.

schen Partner findet], *Vilanie* [die Gemeinheit des Gefühls, die niedrige Gesinnung] sind „konkrete Individualitäten", „realities", wie Lewis sie nennt[83]. Die Personifizierung der Liebe und ihres ganzen psychologischen Haushaltes ist hier keineswegs nur „a mode of expression". Der scheinbare Widerspruch ist so zu lösen, daß hier allegoria als rhetorische Figur nicht eine unverbindliche dichterische Fiktion produziert, sondern einer „Realität" Ausdruck verleiht. Die Personalallegorien der Personifikationsdichtungen erfassen eine „Realität", die dem modernen Realitätsbewußtsein entschwunden ist, das heißt: wenn der Verfasser dieser Dichtungen ʿLiebe', ʿTreue', ʿBeständigkeit', ʿSchönheit' in sein Gedicht einführt, so handelt es sich zwar um rhetorische „Mittel der Verdeutlichung"; aber die auf diese Weise verdeutlichten, persongewordenen Begriffe haben hier eine „Realität", die den durch andere rhetorische Mittel erzeugten Fiktionen nicht eignet. Die Personalallegorien übernehmen in den Personifikationsdichtungen mit den Funktionen der „konkreten Individuen" auch deren Seinsweise, freilich so, daß ihnen dieser Seinsgrad als (*qua*) Allegorien zugeordnet ist. Frau Minne und Frau Staete handeln und reden in den deutschen ʿMinneallegorien' miteinander wie leibhafte Personen; dennoch können sie selbst und die Handlung, in die sie hineingestellt sind, im Sinne der allegoria etwas „anderes" bedeuten. Wenn Friedrich Ranke bemerkt[84], daß hier Frau Minne und Frau Staete und andere „bei ihrem richtigen Namen" genannt werden und „nichts anderes [sind] als was ihr Name sagt", so stimmt das in dieser Formulierung nicht, insofern Ranke die „konkrete Individualität" dieser Personalallegorie nicht als (*qua*) Allegorie erfaßt. Die Tugenden, die in *Der Minne Gericht* als Personen auftreten (*frow Gůt*, *frow Trůw*, *frow Er* u. a.), sind keineswegs Personen wie der *gesell* (der Dichter selbst) oder die Klagende im zerrissenen Trauergewand[85]. Als der *gesell* die erste ʿGespielin' der *frow Fenus* trifft[86], hält er sie für eine höfische Dame, und erst später erfährt er, daß sie nicht eine Frau ist wie die Klagende im *wilden hag*, das heißt, daß sie etwas anderes bedeutet als sie darstellt. Die Dame, mit welcher der Dichter spricht, kommentiert sich selbst, indem sie ihre eigentliche Bedeutung enthüllt: *gesell, ich bin Lieb genant.*[87] Die gleiche Selbstvorstellung begegnet uns im Rosenroman:

582 ʿ*Je me faz*', *ce dist ele*, ʿ*Oiseuse*
Apeler a mes conoissanz.'

Die Dame, die sich als *Lieb* vorstellt, gehört also nicht dem gleichen, oder genauer, nicht ausschließlich dem gleichen Wirklichkeitsbereich an wie der *gesell*. Man kann auch sagen, sie gehört dessen Wirklichkeitsbereich auf eine andere Weise

[83] C. S. Lewis, a.a.O., p. 115f.

[84] F. Ranke, Zur Rolle der Minneallegorie in der deutschen Dichtung des ausgehnden Mittelalters. Festschr. f. Th. Siebs, hrg. v. W. Neller (Germ. Abhandlg., 67. Heft, Breslau 1933), S. 202.

[85] *Der Minne Gericht*, M I, v. 115ff. [86] Ebd., v. 656ff. [87] v. 696.

a. Das heißt, daß im Sinne der Allegorie-Bestimmung Hegels „Bedeutung" nd „Gestalt" getrennt werden, und so ist der Selbstkommentar der Dame (*ich n Lieb genant*) nicht einfach gesellschaftliche Bekanntmachung, Namensennung, sondern, da die Dame in ihrer „Gestalt" einem anderen Wirklichkeitsereich angehört als in ihrer „Bedeutung", Kommentar im Sinne der Allegorese, enn auch in gedrängtester Form. Daher bedeutet auch die Schilderung der ame und der Begegnung des Dichters mit ihr „etwas anderes" als die Sache nd der Vorgang als solche, im Gegensatz zur Schilderung der Begegnung des ichters mit der Klagenden. Des Dichters Eintritt in das verborgene Zeltlager r Venus hat nur die „Gestalt" eines wirklichen Vorganges, doch die „Bedeung" der Besinnung auf die wahre Minne. Es handelt sich also auch hier um das *ienum eloquium*[88], das Einhüllen der eigentlichen Bedeutung in Fakten, die erst urch die Enthüllung der Bedeutung richtig verstanden werden. So spielt die merkung des Dichters, daß der Weg zum Zeltlager der Venus 'lang' sei[89], legorice auf die Mühen an, welche die Suche nach dem Wohnsitz der Venus reitet. Die ursprüngliche geistliche *via*-Symbolik ist hier ebenso unverkennbar e die ursprünglich geistliche Tönung des als *Paradiß* beschriebenen Wohnzes der Venus. Hundert Verse vor dieser Stelle ist von einem 'Wald' die Rede[90], nem Wald, der als *selva oscura, selva selvaggia e aspra e forte* im Canto primo s *Inferno* die berühmteste significatio der menschlichen Verirrtheit und Ausglosigkeit geworden ist. Auch unser Dichter, der *gesell*, befindet sich im rtum', das heißt, noch nicht im Zustand der *saelde*, des Glücks, um den er sich müht. Es heißt, daß der Weg den Dichter *durch wild dorn, durch den struch* hrt: *der wald was da gar ruch, | das ich nahend was verzagt.* Und nun folgt ein ommentar dieser Reisebeschwerden, der die mittelalterliche Profandichtung r nachhöfischen Zeit von der Auslegungstechnik der geistlichen Allegorik beflußt zeigt. *Ich gedacht*, so fügt der Dichter seiner Waldbeschreibung hinzu, *r näch fróden jagt* — der Kenner der Minneallegorien-Sprache wird gleich an 'Jagdallegorie' denken—*der můß dick komer hön.* Dann heißt es weiter: *das lb* [nämlich die Beschwerlichkeit des Weges] *tett ich sehen an* — damit leitet der chter ganz im Stile des *id est* der geistlichen Allegorese die folgende Deutung : *wen wann laid am hórtsten stät, |geren tröst der näch gät.* Der wüste Wald ist o das Schauplatz-Symbol für den leidvollen Zustand des minnenden Dichters[91], d die Plötzlichkeit, mit der sich mitten in der Wildnis der paradiesische Garten r Frau Venus, das Schauplatz-Symbol der seligen Leidlosigkeit, vor dem chter auftut, entspricht dem märchenhaften Umschlag vom Mangel in die lle, von Leid in Trost[92]. Diese Explikation der symbolischen Bedeutungen,

allegoria est alienum eloquium quando a verborum significatione dissidet intellectus. Matthaeus v. Vendôme (E. Faral), p. 177 (43).

Der Minne Gericht, M I, v. 728. Vgl. die Erklärung des Zeltlagers M I, v. 734ff.

Ebd., v. 609—18.

Näheres in der in Anm. 10 angekündigten Studie.

[92] Ebd.

eben das, was wir Allegorese nennen, kommt in der Schauplatz-Symbolik des klassischen höfischen Romans nicht vor, wenn wir von der Schauplatz-Allegorese der 'Waldleben'-Episode in Gotfrids *Tristan und Isold* absehen wollen, die für die 'Minneallegorien' bedeutsam geworden zu sein scheint. Der wilde Wald, *diu wilde*, in welchem Wolfram den irrenden, glück- und heillosen Parzival ansiedelt, ist zweifellos auch ein Schauplatz-Symbol für den, der die *saelde* nicht hat, der mit falschen Mitteln, in falscher Selbsteinschätzung nach dem Gral jagt; aber nirgends wird die parzivalische *selva oscura* gedeutet.

Solche Ausdeutungen, wie sie uns eben in *Der Minne Gericht* begegneten, bezeichnenderweise in sprichwortartiger Form, sind in unseren 'Minneallegorien' vergleichsweise rar; denn die interpretatio allegorica der allegorischen Fakten und Geschehnisse mußte überflüssig werden, als diese Fakten und Geschehnisse in den 'Minneallegorien' einen festen allegorischen Motivbestand bildeten, als Dichter und Publikum sich gleichsam über die Spielregeln geeinigt hatten und als das verbindliche Muster der allegorischen Relationen mit dem Ausschluß der Deutungswillkür die Deutung selbst suspendierte. Wie im Kartenspiel die Bedeutung der einzelnen Farben und Bilder nicht immer erneut festgesetzt und bezeichnet werden muß, so erübrigt sich auch für den Dichter der 'Minneallegorien' der Kommentar der kanonisierten allegorischen Motive. Diese erkennen wir nur noch als Abbreviatur, als zum Titel, zum Stichwort, zum Namen zusammengeschmolzene interpretatio allegorica.

Dem streng geregelten Verkehr der allegorischen Motive, der einem Operieren mit Spielsteinen auf abgezählten Feldern gleicht, entspricht der oft beschriebene und beanstandete Zug des „Konventionellen" dieser allegorischen Dichtungen. Doch es gilt zu erkennen, daß die Allegorik des Mittelalters ebenso wie die des Barock nicht „Konvention des Ausdrucks", sondern „Ausdruck der Konvention" ist. Konvention des Ausdrucks, die oft beobachtete Starrheit, das kraus und verspielt anmutende, aber doch strenge, ja pedantische Zeremoniell, das alle Abläufe in diesen spätmittelalterlichen allegorischen Dichtungen zu regeln scheint, muß hier also nicht immer Verfall, Sterilwerden der künstlerischen Impulse bedeuten, sondern kann der angemessene künstlerische Ausdruck einer ganz bestimmten kulturellen Verfassung sein[93].

4

Das auffallende Auftreten der deutschen allegorischen Dichtungen, vor allem der 'Minneallegorien', setzt in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ein und

[93] Wir rühren hier an die oft erwähnte Erscheinung, daß dieser Epoche Manier zur Natur geworden ist. Es erscheint uns erlaubt, in diesem Zusammenhange einen Ausspruch Théophile Gautiers über Baudelaire zu zitieren, in dessen Werk ja die Allegorie mittelalterliche und barocke Züge zurückgewinnt: „Il y a des gens qui sont naturellement maniérés" (Ch. Baudelaire, Les Fleurs du Mal. Précédées de la notice par Th. Gautier. Vienne [o. J.], p. XVII). Zu Baudelaires Verhältnis zur Allegorie vgl. W. Benjamin, Zentralpark, Schriften I, a.a.O., S. 481, 484 [!], 489, 492; vor allem Schlußbemerkung S. 493.

ließt mit dem *Theuerdank* keineswegs ab, in dem sich das „allegorische incip"[94] in einer trocken-musterhaften und gravitätisch-ausführlichen Anndung rücksichtslos durchsetzt. Wie kommt es zu dem eigentümlichen „Berfnis" nach dieser literarischen Modegattung? Gervinus' Beurteilung der llegorien', „wohin sich der Rest von poetischer Erfindung, so gering er immern sein mag, in jenen Zeiten flüchtete, in denen Alles zusammenarbeitete, die chtung in ihren reineren Formen zu zerstören"[95] lautet wenig freundlich; aber läßt die geschichtliche Bedeutung der 'Allegorien' erkennen, die wir heute chlicher, das heißt, ohne die Vorbehalte und Vorurteile einer bestimmten hetischen Konvenienz zu würdigen versuchen[96]. „Zerfall" der Poesie und ihre llegorisierung" scheinen für Gervinus in Wechselbeziehung zu stehen[97]. Hier beitet das historische Denken mit den Kategorien „Blüte" und „Zerfall", schichtsphilosophischen Metaphern der Hegel-Schule, die der Literarhistoriker iden wird, wenn er die geschichtlichen Formen der Dichtung mit ihren eigenen ßstäben erfassen will. Begriffe wie „Blüte" und „Zerfall" erledigen das torische Problem, bevor es in den Blick rückt, bereits durch die Art und ise seiner Formulierung. An Stelle von 'Zerfall' oder 'Zersetzung' sollte man 'Umsetzung' sprechen und erkennen, daß es sich dort, wo verabredete wertungskategorien Deformationen wahrnehmen, um Formationsarten han- n kann, die sich dem System der verabredeten Bewertung entziehen. Friedrich nke hat, wohl unter Einfluß Huizingas, das geschichtliche Eigenrecht der llegorien' unmißverständlich betont und erkannt, daß die Theorien, die sich zu bequem Gervinus' These von den „unpoetischsten Zeiten" der Allegorienhtung zu eigen machen und hier vom „Nachlassen" der dichterischen Kräfte, m „Vordringen" des didaktischen Elements, vom „Wandel" der ritterlichen bürgerlichen Dichtung reden, „die gefragte Erscheinung mit anderen Worten schreiben" und nicht verständlicher machen[98]. Dennoch zeigt Rankes Versuch er geistesgeschichtlichen Deutung alle Gefahren eines allzu begrenzten torischen Engagements, dessen ideengeschichtliche Spekulation die Fakten Motiv- und Formengeschichte nicht eingehend befragt. Ranke meint, daß „Optimismus" der klassischen Zeit und der höfischen Epigonen, wo sich al und Wirklichkeit, für Ranke, zu decken scheint, die „Form der Allegorie ht braucht", und umgekehrt, daß „im Gegensatz zur Blütezeit das ausgehende ttelalter die Gattung der weltlichen 'Allegorie' brauchte, wenn es überhaupt h vom Ideal sprechen wollte"[99]. Diese These von der Geburt der spätmittelerlichen 'Allegorie' aus dem Geiste des spätmittelalterlichen „Pessimismus" bestechend, aber kaum haltbar. Der hochmittelalterliche „Optimismus", der

G. G. Gervinus, a.a.O., S. 201.
[95] Ebd., S. 193.
Vgl. H. Pyritz in der Einleitung zur *Minneburg*, S. LXXII.
G. G. Gervinus, a.a.O., S. 201.
F. Ranke, Zur Rolle d. Minneallegorie . . ., a.a.O., S. 200 u. 203.
Ebd., S. 205.

spätmittelalterliche „Pessimismus", das sind Klischees, die unseren Ansprüchen nicht mehr genügen können. Die allegorische Behandlung der höfischen Lebens- und Liebesideale ist mit den Ursprüngen des klassischen höfischen Romans verknüpft[100]. Die spätmittelalterliche 'Allegorie' nimmt nur alte Tendenzen auf, führt weiter aus, verselbständigt, was der höfische Roman, den Ranke zum geistesgeschichtlichen Kronzeugen des hochmittelalterlichen „Optimismus" macht, längst ausgebildet und als Schema von großer literarischer Vitalität bereitgestellt hat[101]. Ranke selbst hat darauf hingewiesen[102]. Wenn die Zeit um 1200 keine „reinen Personifikationsdichtungen" kannte, so ist doch die erste reine Personifikationsdichtung, der Rosenroman, auf den mächtigen Erfolg zurückzuführen, den die personifizierende Behandlung der Seelenzustände bei einem höfischen Publikum fand. Ist die Frage nach dem literarischen 'Vorbild', nach dem Anteil, den das hochrenommierte literarische Unterhaltungsspiel höfischer Kreise an der Ausbreitung, der 'Mode' der Personifikationsdichtungen hat, so unwichtig wie Ranke annimmt[103], ja, fördert sie die Erkenntnis des merkwürdigen 'Bedürfnisses' nach diesen Dichtungen nicht weit mehr als die geistesgeschichtliche Reflexion auf den spätmittelalterlichen „Pessimismus"? Damit soll keineswegs geleugnet werden, daß Vorgänge der politischen, gesellschaftlichen, religiösen, weltanschaulichen Geschehenssphäre die Dichtung, nicht allein ihre Gehalte, sondern auch ihre Formen, beeinflussen. Jede Dichtung ist nur geschichtlich zu verstehen, das heißt, in ständiger Reflexion auf die Geschehenssphäre, der eine Dichtung zeitlich zugeordnet ist. Doch die Beziehungen der Dichtung zu dieser Sphäre sind undurchsichtiger und eigenwilliger als die übliche geistesgeschichtliche 'Parallele' sie darstellt. So stellt Rankes „Brauchen" und „Nicht-Brauchen" der 'Allegorie' eine Beziehung zwischen Dichtung und Geschichte her, die, abgesehen davon, daß Ranke von Voraussetzungen ausgeht, die wohl stark verzeichnet sind, nur ein Erkenntnismittel unter vielen möglichen und unseres Erachtens nicht das wichtigste liefert.

Man hat oft den heftigen, ja zügellosen, vor keiner Geschmacklosigkeit zurückschreckenden Willen zur 'Verbildlichung' beschrieben, den die spätmittelalterlichen Jahrhunderte immer deutlicher hervortreten lassen. Das Bedürfnis, anzuschauen, durch das Auge sinnlichen Kontakt mit den religiösen Mysterien und Heilswahrheiten herzustellen, nahm immer leidenschaftlichere Formen an[104]. Der Wandel in der Struktur des Gottesdienstes, der zum triumphalen Fest, zur prunkvollen Feier der göttlichen Majestät wird, die 'heilbringende Schau' der Hostie in hocherhobenen Ostensorien, die liturgischen Umzüge, in denen Wagen mit gestellten Bildern biblischer Situationen mitgeführt werden, die tagelangen Passionsspiele, dies alles betont den mächtigen Vorrang des Visuellen. Alles drängt auf Darstellung und Schaubarkeit. Dieses ist keineswegs nur so in der

[100] Vgl. oben S. 7f. [101] Ebd.
[102] F. Ranke, Zur Rolle der Minneallegorie . . ., S. 202f. [103] Ebd., S. 203.
[104] Vgl. zum folgenden H. Rosenfeld, a.a.O., S. 337.

ligiösen Sphäre. Wenn die Bewohner einer belagerten Stadt einen Esel auf die auer setzen, um den königlichen Angreifer zu verhöhnen, oder wenn die Bürger f der Stadtmauer ihre Mützen abstäuben, sobald der Angreifer seine Kanone feuert, so sind diese drastischen Spottformen gewiß keiner Epoche fremd, er selten hat es wohl Zeiten gegeben, in denen die mimische Leidenschaft, die rdichtung menschlicher Beziehungen im bildstarken gestus den Vorrang vor len anderen Möglichkeiten besaß, sich einander verständlich zu machen.

Das spätmittelalterliche Übermaß des Bildhaften erscheint dem modernen trachter leicht als kunterbuntes Dickicht abstruser Willkürlichkeiten. Doch le Bilder und Zeichen sind für mittelalterliches Symboldenken leicht zu chiffrieren. Der mittelalterliche Symbolismus als Denkform, als allumfassendes, reng organisiertes Denksystem, muß ja zwangsläufig zur immer ausführlicheren lustration des symbolischen Bezuges verleiten. Die 'Verbildlichung' der Welt ist e notwendige Folge einer Denkweise, welche die Welt im 'Bilde' erklärt. Das ild der menschlichen Person bot sich hier immer wieder an. Der unübersehbare ittelalterliche Aufmarsch der personifizierten Abstrakta und Konkreta spricht utlich genug. Die personificatio in mittelalterlicher Dichtung ist also eine erarische Erscheinung, die weit mehr bedeutet als eine rhetorische Wortfigur ersonalmetapher) oder 'Figur der Verdeutlichung'. Symbolisches Denken, das wie das mittelalterliche — vor allem anthropomorphe Bilder verwendet, und rsonificatio sind einander zugeordnet. Als das auf totale Verbildlichung ängende mittelalterliche Symboldenken zu vollster Entfaltung kam, setzte der erarische Siegeszug der 'Allegorie' ein. Die unaufhaltsame Neigung des mbols, im 'Bilde' zu erstarren, den symbolischen Bezug einzufrieren, 'festzu-llen', damit er gleichsam sinnliche Erfahrung werden könne, mußte zwangs-ufig im spätmittelalterlichen Allegorismus enden.

Diesen Vorgang müssen wir von zwei Seiten betrachten. Das Moment der rstarrung, die definitive Umsetzung der symbolischen Bezüge in Allegorie, lche diesen Bezug ein für allemal benennt, gleichsam normt, scheint unmiß-rständlich anzuzeigen, daß dem symbolischen Denken und Darstellen des ittelalters der Lebenshauch entweicht. Die Großartigkeit der starren und zarren Schönheit, die dieser Kultur des Allegorischen eignen kann, wird viele cht hindern, in ihr eine Erscheinung zu sehen, die darüber belehrt, daß h eine geschichtliche Epoche, mit Hegels Wort, „ausgesagt" hat. Doch dererseits gilt es festzustellen, daß die Erstarrung des Symboldenkens im llegorischen das vitalste Bedürfnis des Spätmittelalters, die Bildfreude, be-iedigt. Die Allegorik verwandelt alles in Anschaubarkeit, Schau-Spiel. Diese rwandlung spielt auch im spätmittelalterlichen Fest eine Rolle, in dem sich e Lust an Prunk und Pracht, an immer reicher erfundenen Schau-Sensationen mer mehr durchsetzt, so daß es ganz zum Selbstzweck zu werden scheint, der n festlichen Anlaß zuweilen völlig vergessen ließ. Eine Morphologie des mittel-terlichen Festes müßte vor allem auch die spätmittelalterlichen, auf großen

Plätzen ausgetragenen 'Minnekriege' beschreiben[105]. Hier begegnen uns die Vorgänge und Figuren der 'Minneallegorien'. Es wird deutlich, mit welchem Leben diese Dichtungen, eine der merkwürdigsten Modeerscheinungen der abendländischen Literatur, erfüllt sein können, und mit welcher Leuchtkraft die allegorischen Personen, die den ratlosen modernen Betrachter ermüden, aus den spröden Texten vor die Augen des mittelalterlichen Lesers treten. Zu einem mittelalterlichen Leser zu werden: das ist eine der Verwandlungskünste, ohne die kein Historiker des Mittelalters bestehen kann. Der Einübung dieser Künste gilt unser philologisches Geschäft[106].

[105] Vgl. Anm. 59; auch G. G. Coulton, Life in the Middle Ages. Cambridge 1929, Vol. III.

[106] Leider war uns nicht zugänglich: Guillaume de Lorris, Der Rosenroman übersetzt und eingeleitet von Gustav Ineichen mit einem Vorwort von Wolfgang Stammler. Berlin/Bielefeld/München 1956.
Zu den im ersten Abschnitt behandelten Problemen vgl. die eine Fülle neuen Stoffes und reiche Aspekte bietende Studie von Walter Pabst, Venus und die mißverstandene Dido. Literarische Ursprünge des Sibyllen- und des Venusberges. Hamburger Rom. Studien (Reihe A), Bd. 40. Hamburg 1955. Vgl. auch Johannes Walter Kleinstück, Chaucers Stellung in der mittelalterlichen Literatur. Britannica et Americana, Bd. 1, Hamburg 1956; vgl. vor allem die Kapitel „Courtoisie und der höfische Lebensstil" und „Höfische Liebe". Dazu H. Furstner, Studien zur Wesensbestimmung der höfischen Minne, Djakarta 1956, und die Anm. 53 zitierte Studie von Hermann J. Weigand. Zum 'Spiel'-Charakter des höfischen Lebens (s. oben S. 9ff.) vgl. Johannes Walter Kleinstück, a. a. O., S. 105: „Das höfische Leben ist ein Spiel; es weigert sich, die letzten Tiefen, das Gefährliche und Zersprengende der Öffentlichkeit zu enthüllen; aber das Spiel zieht seine Kraft daraus, daß die Tiefen da sind."

Lichtenbergs ungedruckte Tagebücher

Bericht und Anfänge einer Deutung

von

Franz H. Mautner (Swarthmore, Pa., USA)

I.

Zunächst seien falsche Vorstellungen zerstreut, die unser Titel beim Lichtenberg-Kenner erwecken könnte: Die vom Lichtenberg-Liebhaber und von der Forschung so sehr vermißten „Sudelbücher" G und H und der fehlende Teil von F sind nicht gefunden worden. Sie sind wohl endgültig verloren. Zumindest K ist offenkundig absichtlich zerstört worden; das lehrt ein Blick auf das Buch, das nur mehr aus den Deckeln und vier Blättern besteht. (Doch lassen die Tagebücher, von denen hier die Rede sein soll, erraten, warum K vernichtet worden sein mag.) Wir sprechen auch nicht von jenen Aufzeichnungen aus den Sudelbüchern, die Leitzmann wegen ihrer Unerheblichkeit oder ihrer Unverständlichkeit für den mit der Geschichte der Naturwissenschaften nicht Vertrauten vom Abdruck in den „Aphorismen" ausgeschlossen hat.

Wir berichten vielmehr, in einer Vorschau auf eine geplante ausführlichere Publikation, von jenen wirklichen, vorhandenen „Tagebüchern", über deren Inhalt, Eigenart und Bedeutung Leitzmann und Schüddekopf, die Herausgeber der kritischen Ausgabe der Aphorismen, der Briefe und anderer Teile des Nachlasses Lichtenbergs, sich ausgeschwiegen haben und von deren Existenz wir nur indirekt durch ein paar gelegentliche Zitate und Hinweise in Leitzmanns Anmerkungen zu den „Aphorismen" und durch etwas häufigere zu den Briefen von 1790 an wissen. Jene Zitate und Hinweise nun sind ausschließlich im Hinblick darauf gewählt, über die markantesten Ereignisse in Lichtenbergs Krankengeschichte zu unterrichten, eine Anzahl von Briefäußerungen chronologisch festzulegen, Fakta zu erhellen, auf die die Aphorismenbücher oder Briefe sich beziehen und einige Äußerungen Lichtenbergs über bekannte Figuren der Literatur- und Geistesgeschichte — wie Bürger, Mathisson, Kant — oder über weltgeschichtliche Ereignisse — wie die französische Revolution — bekannt zu machen. Sonst haben Leitzmann und Schüddekopf die Tagebücher nur dazu benützt, aus ihnen eine Liste der Adressaten von Lichtenbergs Briefen zusammenzustellen. Und dies ist so gut wie alle Kunde über die Tagebücher, die bisher in den Lichtenberg-Ausgaben und Darstellungen verfügbar war. Selbst E. R. H. Hagin, der auf 33 seiner 56 Seiten umfassenden Schrift „Über Georg Christoph Lichtenberg und seine noch unveröffentlichten Handschriften" (Hamburg 1913) den handschriftlichen Nachlaß beschreibt und auszieht, erwähnt sie nicht. Jene Hinweise auf spezifische Stellen in den Tagebüchern ebenso sehr wie das Schweigen über die Tagebücher im Ganzen haben in uns seit langem das Verlangen wachge-

halten, nun doch sie selbst, ihren Inhalt und ihre Eigenart kennen zu lernen; dies umso mehr, als sie für die Zeit vom Mai 1793 bis zum Herbst 1796, für die die Sudelbücher fehlen und aus der wir nur ganz wenige Briefe Lichtenbergs haben, Schlüsse auf den Gang seines Geistes erlauben könnten. Die vom Leiter der Göttinger Universitätsbibliothek, Herrn Oberbibliotheksrat Dr. Luther, uns freundlich erteilte Erlaubnis, den dort verwahrten Nachlaß zu studieren und zu bearbeiten, hat es uns ermöglicht, jenes Verlangen zu befriedigen und eine offenkundige Pflicht der Lichtenberg-Forschung zu erfüllen. Dank für die Unterstützung dieser Arbeit gebührt auch dem Swarthmore College Faculty Research Fund.

Die Tagebücher haben sich als eine Quelle ersten Ranges erwiesen, nicht unmittelbar für die Gedanken- und Formenwelt Lichtenbergs, aber für die äußeren Fakta seines Lebens, für seinen Charakter und für den Zustand seines Gemüts und Geistes von der Zeit unmittelbar vor dem Beginn seiner schweren Erkrankung im Jahre 1789 bis wenige Tage vor seinem Tode im Jahre 1799. Kaum eine der von ihm vermerkten äußeren Tatsachen ist an sich überragend wichtig oder — von einem einzigen Erlebniskomplex abgesehen — überraschend neu, aber im Lesen der getreu aufgezeichneten und aneinandergereihten kleineren und größeren Begebnisse des Tages und im Gewahrwerden seiner auf sie reagierenden Gefühle entfaltet sich allmählich mit eindringlicher Anschaulichkeit das Bild seines Tagwerks und des Ablaufs seines Lebens mit den Charakterzügen des in ihm Eingesponnenen und den ort- und zeitbedingten Merkmalen seiner Welt. Dazu erfahren wir von einer bisher völlig unbekannten amoureusen Beziehung, die sich spätestens vom Mai 1793 bis zu Lichtenbergs Ende hinzog, in seinem inneren Leben eine unheilvolle Rolle spielte und auf seine Persönlichkeit ein scharf erhellendes Licht wirft. Diese strikt körperlich-erotische Affaire mag, als sie neu war, sich in Einträgen im Gedankenbuch K gespiegelt — so wie es mit Liebschaften aus der Zeit vor seiner Ehe in den Büchern B und F der Fall war — und dazu geführt haben, daß eines der den Nachlaß betreuenden Familienmitglieder mit entschlossenem Griff fast alle Blätter aus den Deckeln riß, weil sie den Verstorbenen zu kompromittieren schienen. (Hatte er doch zu Lebzeiten als der „kleine, geile Lichtenberg" genug von Marcards und Kotzebues Pasquill auszustehen gehabt.)

Die Tagebücher bestehen aus über 470 Seiten, 175 × 140 mm, den dem eigentlichen Kalender beigebundenen Schreibeblättern der Bände 1789—1799 des „Königl. Gros-Brittanischen und Churfürst. Braunschweig-Lüneburgschen Staatskalenders". Etwa 450 sind in kleiner Schrift eng beschrieben. Es sind „Tagebücher" im strengsten Sinn des Wortes: Vom 22. November 1789 bis zum 26. Februar 1797 mit größter Regelmäßigkeit, vor und nach diesen Daten sporadisch und fragmentarisch geführte Aufzeichnungen über den Ablauf jedes einzelnen Tages im letzten Jahrzehnt seines Lebens. Am 1. Januar 1799 nahm er sie wieder auf und führte sie ebenso regelmäßig und inhaltsreich fort wie vorher;

e letzte ist vom 18. Februar; sechs Tage später starb er an den Folgen einer ngenentzündung. Außerdem sind in den unbedruckten Spalten des Kalenders legentlich besonders bemerkenswerte Ereignisse der Familien- und Welt- ronik und regelmäßig wiederkehrende Ausgaben, Geldgeschenke, Darlehen, aushaltgeschäfte und dergleichen verzeichnet. Die Außen- und Innenseiten der eckel und die Vorschußblätter sind übersät mit Notizen — meist Gedächtnis- ifen wie Titel zu lesender und weggeliehener Bücher, nach Vorlesungen ge- dnete Listen der Studenten, die bei ihm belegt hatten, Vermerke über bezahlte olleggelder.

Oft leicht zu lesen, nicht selten nur mit Mühe und nicht mit völliger Sicherheit tzifferbar und manchmal so gut wie unleserlich — darin offenkundig abhängig n Eile und Stimmung des Schreibers — verzeichnen die Einträge, sehr ver- hieden lang, den Ablauf seines Alltags mit all den Ereignissen und Umständen, e ihm bemerkens- oder erinnerungswert erscheinen: Allgemeine Charakteri- rungen des Wetters und spezifisch meteorologische Beobachtungen; Notizen er seinen Gesundheitszustand und, oft im Zusammenhang damit, seine immung; Vorfälle in der Familie, der Stadt, der Welt; sein berufliches und ivates Tun; und häufig seine mit dem oder jenem der Einträge verknüpften fühle. Durchsetzt sind die Aufzeichnungen mit einem geheimen Vokabular: eckwörtern und Sigeln — manchmal griechischen, meist englischen —, Chiffern d Zeichen, die alle anfangs völlig rätselhaft sind, sich aber zum größten Teil mählich wechselseitig enthüllen, in ihrer präzisen Bedeutung oder wenigstens ihrer Zugehörigkeit zu bestimmten Sphären von Lichtenbergs Leben und enken. Die Notwendigkeit, manches vor seinen Hausgenossen, vor allem seiner au, zu verbergen, ist neben seiner bekannten Geheimniskrämerei hier deutlich r entscheidende Antrieb. Abstrakte Reflexionen, Kritisches, Zitate, all das, s wir aus den Sudelbüchern kennen — Lichtenberg unterscheidet sie in den gebüchern von diesen einmal als das „gelehrte Hausbuch" — kommen hier cht vor, höchstens implicite, und das selten: Am 16. Dez. 1796 zum Beispiel, s er glaubt, seine jahrelange Beschäftigung mit Kant zu Ende gebracht zu ben: *Kant noch einmal und zum endlichen Schluß. Nachmittag von 2—3 endlich er dieses Salto mortale glücklich weg.* Kurz, er hat in der Führung seiner Bücher ne im Prinzip entschiedene Trennung vollzogen zwischen dem, was Gedanke, erarische Prägung, literarisches oder wissenschaftliches Material, gedankliche eaktion auf den Alltag ist — all dies kommt in die Sudelbücher — und dem Alltag lbst mit den Gefühlen, die er erzeugt — Stoff für die Tagebücher. In den Sudel-, n sogenannten Aphorismenbüchern, ist diese Trennung manchmal aufgegeben gunsten des Privaten. Das Umgekehrte findet niemals statt.

Angesichts dieses Sachverhaltes erhebt sich für den Literaturforscher die rage, ob er als Literaturforscher ein moralisches Recht und eine wissenschaft- he Rechtfertigung dafür habe, sich mit den privaten und oft intimsten Be- ichen von Lichtenbergs Leben zu befassen. Wer vom entschiedenen Supremat

des Werks über das Leben als Gegenstand der Literaturwissenschaft überzeugt ist, wird diese Bedenken mit uns teilen, was immer für Gewinn die Nachbarwissenschaften aus der Erforschung des Lebens ziehen mögen, Psychologie und Kulturgeschichte vor allem und Biographik als Niederschlag des rein menschlichen Interesses am Menschlichen. Unsere eigene Neigung und unsere vergangenen Arbeiten — über das Wortspiel, den Aphorismus, Molière, Goethe, Mörike, Nestroy, Karl Kraus, Thomas Mann und Lichtenberg selbst — haben stets dem Werk gegolten und sich mit ihm befaßt, nicht mit der Person. Wenn wir trotzdem begierig waren, Lichtenbergs Tagebücher kennen zu lernen und es uns nun verlangt, trotz ihres zumindest an der Oberfläche streng persönlichen Charakters über sie zu berichten, so hat das seine guten, in der Sache liegenden Gründe. Vor allem, abgesehen von allen prinzipiellen und methodischen Erwägungen: Lichtenberg selbst betrachtete als eine Hauptaufgabe seines Lebens — vielleicht als die Hauptaufgabe — die Abfassung seiner Selbstbiographie: *Ich habe schon lange an einer Geschichte meines Geistes sowohl als elenden Körpers geschrieben, und das mit einer Aufrichtigkeit, die vielleicht manchem eine Art von Mitscham erwecken* [wird], *sie soll mit größerer Aufrichtigkeit erzählt* [werden] *als vielleicht irgendeiner meiner Leser glauben wird. Es ist dieses ein noch ziemlich unbetretner Weg zur Unsterblichkeit . . . Nach meinem Tod wird es der bösen Welt wegen erst herauskommen*[1] (F 803). Lichtenberg wollte das private Detail seines Lebens zum Gegenstand sachlich-psychologischen Interesses gemacht wissen. So erfüllen wir im Berichten über den Inhalt der Tagebücher eine echtere Pflicht der Pietät als es Schweigen wäre; doch ist in extremen Fällen jene „Art von Mitscham" so groß, daß sie dennoch uns den Mund schließt. Die intime Selbstbiographie sollte Lichtenberg wie so vielen seiner Zeitgenossen ein Beitrag zur geheimen Geschichte des menschlichen Herzens werden: *Die wahrhafte Kenntnis des Menschen wird nicht eher rechten Fortgang gewinnen, bis man ein halbes Dutzend, die ihre Geschichte so erzählen . . . als sie sie selbst dachten, unter die Heiligen erklärt oder unter die Könige begräbt . . .* (F 749). Das Private war ihm wichtig als Symptom des Charakters, ja als der Charakter selbst: *. . by God, I would rather converse with masked thieves than with a man whose character I do not know, face, backside, and all, I do not mean his Sunday character, no, his undress, or what he puts on, when he is in bed, his face turned to the wall in a privy council with himself, there is the man and his character.*[2]

Sein Verständnis für das, was den Charakter ausmacht, machte sich zwar von dieser jugendlichen Einseitigkeit später frei; aber doch gilt auch für Lichtenbergs spätere Tagebücher, was er über eine Eintragung im Jahre 1771 schrieb: *This is a rude line, but I will not scratch it out, because I can't scratch out the other, I mean the cause, which made me write it.*

[1] Die Schreibung und Zeichensetzung sind in allen unseren Zitaten normalisiert.
[2] Aus Lichtenbergs Nachlaß, ed. Leitzmann, S. 141.

The cause which made him write it ist er selbst, sein Charakter: *I am determined never to tell this book an untruth, I'll make it a glass which shall reflect myself to myself in future times.*[3] Und schließlich werfen die Tagebücher nicht ur auf seine Person ein bald erbarmungslos enthüllendes, bald wieder mild leuchtendes Licht, sondern auch auf ein in der Lichtenberg-Literatur immer ieder behandeltes Problem: das Fragmentarisch-Bleiben der ihm wichtigsten chriften, das — man könnte sagen „kontinuierliche" — Nicht-Fertig-Werden ines Werks.

II.

Die Tagebuch-Eintragungen folgen über lange Zeiträume hinweg, besonders den ersten Jahren, im allgemeinen einem bestimmten Schema: Sie beginnen it einer Kennzeichnung des Wetters, in den ersten Jahren auch Angaben über arometerstand und Temperatur und einer Aussage über des Schreibers körperhes Befinden, berichten dann über seine Stimmung und Ereignisse des Tages, sondere und routinemäßige, wie empfangene Besuche, erhaltene und absandte Briefe, das Kolleg, Experimente, Zeitvertreib an Sonntagen und hren zu seinem Gesundheitszustand und seiner Stimmung am Nachmittag er Abend zurück. Am nächsten Tag fügt er eine Bemerkung über die Nacht , oft durch ein „daher" oder „jedoch" mit dem Beginn der Eintragung des chsten Morgens verknüpft. Wenn bestimmte Vorfälle oder Erwartungen sein emüt besonders beschäftigen, gibt er dem mehr oder weniger artikulierten usdruck, ebenso wenn markante Daten wie sein Geburtstag oder der letzte ag des Jahres dazu herausfordern. Die Bemerkungen über sein Befinden und ine Stimmung geben den Tagebüchern die deutlichste Einheit und eine einringliche Eigenart. Wir wenden uns zunächst dem mehr Disparaten und an r Oberfläche Liegenden zu.

Lichtenberg schenkte dem Wetter regelmäßige, ungewöhnlich eingehende Behtung. Daß er, im Anfang täglich und später in ungewöhnlichen Fällen, den arometerstand verzeichnete, dazu oft noch die Temperatur und den Feuchtigeitsgehalt der Luft, entspringt zunächst persönlichem Interesse und der berufsäßigen Neigung des Astronomen, der sich viele Jahre hindurch in seinen Vorsungen und Arbeiten mit Meteorologie beschäftigte. Aber selbst die täglichen eschäftsmäßigen Bemerkungen über das Wetter und die gelegentlichen über iese oder jene auffällige Himmelserscheinung gehen häufig ins Gefühlhafte über. in Sonnenaufgang etwa wird erst präzis beschrieben und dann *unbeschreiblich roß und schön* genannt. Lichtenberg faßt das „Atmosphärische" eines Tages, iner Wetter-Episode öfter und intensiver auf als es in der Natur der Sache liegt,

ib. S. 146.

und er ist ihm oft nervös-sensitiv hilflos ausgeliefert. Auf dem Umweg über seine ästhetische Empfänglichkeit spricht es das Gemüt des leicht in Rührung Versetzten tief an, in Harmonie oder als Gegensatz.

Hier ein Beispiel des Ablaufs eines Ferientages (30. April 1792): *Eine sehr schlechte Nacht, obgleich sehr wenig gegessen. Der Morgen göttlich schön, ich* [höre] *den Guguck wieder und alle 9 geworfen. Sehr starke Rückenschmerzen ... Den Nachmittag mit m. l. Frau nach dem Ellershäuser Holz. Göttlich schön! wahrer Genuß des Lebens, der kleinste Junge wird uns entgegengetragen! Schade, daß ich Rückenschmerzen hatte. Überall Nachtigallen, Guguck und Blüten. Der arme, kleine Junge sehr taub!!* Am 11. Mai 1793 notiert er: *Blüten und Tulpen, aber innerlich alles versteinert, Kopf und Herz.*

Wir wissen aus Lichtenbergs Briefen, wie sehr er die Wochenend- und Ferienaufenthalte im Gartenhaus vor dem Weender Tor liebte. Die Tagebücher zeigen nicht nur, daß er viel öfter und länger draußen weilte als es die Briefe vermuten lassen würden — so oft und so lange es nur das Klima erlaubte. Sie machen auch stärker als alles Bekannte klar, wie untrennbar von seinem Wesen die Liebe zur Natur ist. Das Leben im Gartenhaus und Spazierfahrten in die Umgebung bringen sie ihm immer wieder nahe, das Entzücken über die Baumblüte und das Singen einer Nachtigall sind Gegenstände, wichtig genug, immer wieder im Tagebuch notiert zu werden, und so wie viele Notizen über das Wetter sind auch dies Notizen eines Natur-Liebhabers in beiden Bedeutungen des Wortes. Nur ist hier der Lieb-Haber stärker im Spiel, bei den Wetterbeobachtungen der Naturalist. Jahraus, jahrein freut er sich, wenn er das erste Mal „den Guguck und die Nachtigall" hört und erwartet er mit Ungeduld die ersten Schwalben. Er notiert gewöhnlich das Datum ihres Kommens ebenso wie den Tag, an dem er die Erdbeerverkäuferinnen das erste Mal ihre Ware ausrufen hört. Hier mag sein sentimental-historischer Sinn mitspielen: Hatte er sich doch seine Geliebte und Lebensgefährtin aus dieser Beschäftigung ins Haus geholt.

Lichtenbergs Tagebuch ist seinem Wesen nach dem Moment verhaftet, aber mit der Absicht auf den späteren zusammenfassenden Rückblick geschrieben; und so sieht Lichtenberg den einzelnen Tag auch auf die Vergangenheit zurückbezogen, als Bestandteil seines Lebens, das innere Kontinuität hat und zugleich in die geschichtliche Existenz eingebaut ist: Er notiert die Jährung wichtiger Vorfälle aus seinem Leben und, fast jedes Jahr, seinen eigenen Geburtstag, den seiner Frau und Kinder, den Sterbetag seines Vaters, seiner Mutter, seines Bruders und den seiner ersten Lebensgefährtin, der kleinen Stechardin — diesen meist mit griechischen Buchstaben und obendrein manchmal noch abgekürzt — und in die zwei bis vier Rufzeichen und gelegentliche kurze Ausrufe, mit denen einige dieser Daten versehen sind, fließt ein Strom von Empfindung ein. Er vermerkt aber auch die Wiederkehr des Datums wichtiger historischer Ereignisse; am 21. Januar 1794: *Heute ein Jahr, daß der König von Frankreich hingerichtet wurde*, am 16. Oktober: *Jahrestag der Enthauptung der Königin von Frankreich . . .!*, und

n 14. Juli 1792 hebt er die Gleichzeitigkeit der Kaiserkrönung und des fran-sischen Nationalfestes hervor.

Alltagsvorfälle machen die Masse der Aufzeichnungen aus. Sie beziehen sich f sein Leben als Forscher (soweit sie nicht in die Gedankenbücher gehören), s Lehrer, als Hausgenosse seines Verlegers und alten Freundes Dieterich, als itglied der Göttinger Gesellschaft (hauptsächlich der Fakultät), als Familien-ter und als Gatte. Außer diesen ihn persönlich betreffenden Begebenheiten engeren Kreis vermerkt er die *faits divers* der Stadtchronik: Unglücksfälle d Diebstähle, Blitzschläge und Selbstmorde, den Geschäftsgang des Wochen-arktes und Straßenprügeleien, und — als getreuer hannoveranischer Untertan, inzenerzieher und alter Bekannter der Königsfamilie — Ereignisse im Familien-en der Dynastie. Er folgt den aufregenden Ereignissen der französischen evolution und den beängstigenden lokalen Wirkungen des Krieges gegen ankreich, er notiert den Durchmarsch preußischer und hessischer Truppen, s Exerzieren der Hannoveraner, aus der Ferne herüberklingende Kanonaden, e Einquartierungen und den Abmarsch ins Feld: *Der größte Teil des Tages rmisch und viel Regen, das Wasser fließt in die Stube. Abends besser und sehr an-nehm, still und herrlich. Den Morgen trauriger Abschied von Soldaten in der Haus-r, von Eltern, Geschwistern und Geliebten. Wenn der König so was sehen könnte, ire Bedlam . . .* (14. Mai 1796). Dies ist einer der ganz wenigen Fälle, in denen er nen nicht ihn selbst oder seine Familie unmittelbar angehenden Vorfall kom-entiert. Am 6. März 1793 hatte er bei einem ähnlichen Anlaß notiert: *Unsere ldaten marschieren aus, unter vielem Geheul der Mägde.* Nichts würde in den otizen über die lokalen Begebenheiten vermuten lassen, daß es sich nicht um e mechanische Tätigkeit eines gedankenleeren Kleinbürgers oder Stadt-hreibers handelt, sondern die eines der scharfsinnigsten, weitblickendsten und itzigsten Geister der Deutschen.

Der Forscher Lichtenberg trägt gelegentlich außer den Ergebnissen meteoro-gischer auch die optischer und akustischer Beobachtungen und Experimente n, der Lehrer Äußerungen der eigenen Zufriedenheit oder Unzufriedenheit it seinen Vorlesungen — *Herr Schlegel* z. B. am 18. X. 1790 — die Zahl r bei ihm inskribierten Studenten, ihre Besuche in seinem Haus, Auf-hen erregende Vorfälle in ihrem Leben. Ein stets wichtiger Aspekt der örerzahl ist ihm neben dem Prestige das Kolleggeld, das sie einbringen. Die nständigen Honorare, die Dieterich für Lichtenbergs Hogarth-Kommentare hlt, sind ein häufig wiederkehrender Gegenstand in den Berichten über ie ungemein engen, dichten und vielfältigen Beziehungen, durch welche die eiden Männer, die beiden Familien und die beiden Haushalte miteinander erknüpft sind: Freundschaftsbezeugungen durch tatkräftige Hilfe, gemeinsame rinkereien und hartnäckig über viele Tage hinaus ausgedehnte Verstimmungen nd Gereiztheiten der zwei Herren, Beleidigtheiten der Gattinnen, Wochenend-esuche in Lichtenbergs Gartenhaus und Sonntagsausflüge in Dieterichs Wagen,

Krankheit und Hochzeit in Dieterichs Familie, Gesellschaften in seinem Haus und Streitigkeiten der beiderseitigen Dienstboten. Verwoben mit den Notizen über die Besuche durch ortsansässige und durchreisende Kollegen — Lichtenberg selbst macht fast keine — bilden alle diese kurzen, oft verb-losen, asyndetisch aneinander gereihten Sätzchen ein Gewebe, das ein anschauliches Bild vom Alltagsleben eines Göttinger Professors in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts gibt. Erwähnungen der Fakultät gehen über das bloße Notieren der Besuche, des Hin und Her von Briefen und Büchern, einiger weniger gesellschaftlichen Ereignisse in ihren Häusern und der Geburten, Krankheiten und Todesfälle in ihren Familien nicht hinaus. Doch zeigt die relative Häufigkeit gewisser Namen, mit wem Lichtenberg nähere und persönliche, mit wem nur geringe und distanzierte oder gar keine Beziehungen pflog. Johann Friedrich Gmelin beispielsweise, Professor der Chemie und Medizin, den die Briefbände nur in ein paar kurzen Bemerkungen aus den achtziger Jahren erwähnen, ohne irgendwelche Korrespondenz mit ihm zu enthalten, erweist sich hier als einer der häufigsten Gäste des Hauses.

Das Bild des im Äußerlichen altfränkischen, kleinbürgerlich beschränkten Lebensraums des kränkelnden Gelehrten wird noch detailreicher — und wärmer im Ton — durch die vielen Aufzeichnungen, die Lichtenberg als liebenden, besorgten Gatten und Vater zeigen. Wir erleben die Geburten und Erkrankungen der Kinder mit, mit dem Auf und Ab ihrer Genesung, die Aufmerksamkeit des verliebten Vaters auf ihre mehr oder weniger drolligen Einfälle, ihre Unarten, die bestraft werden müssen, und auch hier bricht Lichtenbergs Herzensgüte durch: *Den ältesten Jungen zum ersten Mal geschlagen. Es jammert mich nachher sehr* (2. Juli 1794). Der Kleine heißt in täglichen Berichten über den Verlauf der Blattern im Sommer 1792 *der gute Junge, der arme Junge, der liebe Patient*, und als der Anschein einer Erblindung vorbei ist, schreibt er: *Gottlob!* [in lateinischen Lettern] *heute um halb 3 Uhr öffnet der liebe Junge in meiner Gegenwart die Augen für den herrlichen Tag, ich danke dem Himmel auf den Knien. Des armen Schelmen Augen waren . . . 5 Tage gänzlich geschlossen.* Diese intime Szene mit Lichtenberg auf den Knien — andere Einträge machen es höchst wahrscheinlich, daß dies nicht eine Metapher ist — erhellt schlagartig, wie tief in persönlichem Erleben begründet seine Überzeugung war, daß auch im Philosophen, der — wie Lichtenberg selbst — nicht an einen persönlichen Gott glaubt, sondern *durch andere Dinge im Zaum gehalten wird* (J 223), der Glaube an einen ansprechbaren Gott ein natürlicher, im Alltag zu akzeptierender Instinkt ist[4]. (Lichtenbergs Warmherzigkeit beschränkte sich übrigens nicht auf seine Familie, sie gilt aller Kreatur: Daß *Röhrs armes Pferd* beim Kirchhof umfällt und krepiert, erscheint ihm einer mitfühlenden Tagebuchaufzeichnung ebenso wert wie daß *der*

[4] Vgl. hierzu, auch im Hinblick auf die vielen anderen Anrufe Gottes in den hier zitierten Tagebuchauszügen, des Verf. „Amintors Morgenandacht" in Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturw. 30, S. 401—416.

e Dachdecker zwei Etagen herunterfällt, *aber doch nichts zerbrochen* [hat], *wie höre.* An einem Septembertag fällt *Ganz unerhört Schnee! . . . Die armen walben wissen nicht wo sie hin sollen . . .*)

Er vermerkt die Besuche seiner Frau im Gartenhaus und die Überraschung, sie einmal draußen zu Fuß ankommt ebenso wie die Auswahl eines Stoffs und Umarbeitung seines Schlafrocks in ein neues Kleid für sie und den Tag, an dem es das erstemal trägt. Voll von tiefem Respekt für Margarete, erwähnt er sie t nie anders als *meine l. Frau* und als er einmal einträgt, *Nachmittag . . . aken ich und meine l. Frau zum ersten Male auf dem Kabinett Kaffee* (3. April 3), verbessert er das nachträglich zu *meine l. Frau und ich.* (Nur in Anatungen auf die physiologischen Beziehungen der beiden erscheint sie unter n Pseudonym *Lioness*, so wie er selbst, hier und in den Aphorismen, als *Lion.*)

Zu Disputen ist es doch nicht selten gekommen; ihre Häufigkeit zerstört das d einer gartenlaubehaft glücklichen Ehe, das uns, gestützt auf eindrucksie Stellen in seinen Briefen, die Lichtenberg-Literatur bietet. Es ist uns gegen, das Zeichen † als „Streit" oder „Ärger" aufzulösen und ⸸ als „Beilegung Streits" oder „Wiederherstellung des Friedens". Nach allerhand Streitigten im Dezember 1791 beispielsweise trägt Lichtenberg am 13. ein: *Bei Tisch r stark † . . . Wegen † ganz ruhig; es muß gehen oder es muß brechen. I am rmined*, am 14.: *Besser ⸸, jedoch muß ich anfangen*, am 18.: *meine Frau . . . n Bilderkrämer und bei der Retour † und um 10 Uhr fürchterlich, noch wenig it must be so*, am 19.: *Etwas ⸸ aber nicht viel.* Nach Zwistigkeiten am 8. und Juni 1792 heißt es am 13. Juni: † *dauert immer stiller kochend fort*, am chsten Tag: *Um 4 Uhr♀24.* [zur Bedeutung dieses Zeichens und der Nummer he S. 36] ⸸, am 17.: *Gleich bei meiner Ankunft auf dem Garten wieder †. Es ist ht mehr auszuhalten. Es muß bald anders werden, auch mit meiner Gesundt . . .*, am Abend *Mir wird sehr elend, und wir scheiden äußerst †. Ich schlafe f dem Garten*, tags darauf: *Etwas ⸸ aber nicht herzlich.* — Der Mai 1793 eint eine besonders böse Zeit gewesen zu sein:

Mai 1793: *Den Abend stark † wegen der schönen Jahreszeit und dem zuhause en müssen . . . Das ist nicht auszuhalten.*

Mai: *. . . den Abend, da ich auf dem Garten bin, fährt der lebendige Teufel vorbei.* ahrscheinlich die später erwähnte Dolly.] *Ohnehin zuhause alles †. Dieses vert mich in eine Lage, die mir das Leben verhaßt macht . . .*

Mai: *. . . ich miserabel wegen der gestern eingetretenen Umstände, und heute rden die Umstände noch schlimmer!! Einer der entsetzlichen* [sic] *Morgen meines bens . . .*

Mai: *. . . Abends nachhaus und fürchterlich †††, fast noch nie so. Wir haben ht sowohl beide Recht als beide Unrecht. Es wird nun zu arg. Schlecht geschlafen.*

Mai: *Immer noch †.*

Mai: *Etwas ⸸ aber nicht viel . . . Es wird Aussöhnung, aber* [unleserlich].

Mai: *Noch immer † und nicht sowohl heftig als settled vermutlich wegen (0 ♀).*

30. Mai: *Etwas unvermutet † ohne recht zu wissen warum, und so zu Bett!!*
31. Mai: *Etwas ⸸ aber nicht recht . . .*

Lichtenberg scheint sich allmählich seines reizbaren Temperaments bewußt geworden zu sein. Er geht den Ursachen der Streitigkeiten nach und findet die Schuld häufiger auf seiner als auf Margaretens Seite, am 4. November 1793 zum Beispiel: *Nach Tisch fast gewiß † aus Eigensinn und Stolz. Ich bin schuld . . .* Am 15. November 1793: *Abends in Gesellschaft . . . . . † von meiner Seite . . . (sehr dumm)!!!* Oder am 16. November 1793: *Immer noch † durch mich . . .* (13. Dezember 1795:) *Abends ich †, ich weiß selbst nicht recht weswegen . . .* (14. Dezember 1795:) *Abends kurz vor dem Hinuntergehen fürchterlich † von meiner Seite, es mußte heraus. Es kann böse Folgen haben, weil ich zu weit gegangen bin.* (15. Dezember 1793:) *Noch weiß ich die Folgen von † nicht, man schläft noch!! Ich habe um 3 Uhr förmlich um Vergebung gebeten, und so alles gut gemacht. Es war meine Schuldigkeit. Ich hatte gefehlt.* Trotz seiner zu Selbstkritik neigenden Veranlagung verliert er aber in diesen Disputen keineswegs die Fähigkeit, Unrecht auf der anderen Seite zu sehen. (29. Aug. 1796:) *Abends an Wattenbach geschrieben, und nachher fürchterlich †, mehr als jemals. Ich habe sehr recht.*

Die Notizen über Angelegenheiten des Haushalts und finanzielle Geschäfte fallen durch fast pedantische Ordnungsliebe auf, die im Gegensatz zum Launisch-Undisziplinierten, Willensschwachen seiner schriftstellerischen Arbeit steht. Geldsorgen scheinen Lichtenberg trotz seiner durch das Hogarth-Werk beträchtlich gesteigerten Einkünfte nie verlassen zu haben. Da und dort gibt es Ausrufe wie *Atra cura* und *O Louisd'or!* Am Tage der Geburt einer Tochter (1. März 1793) trägt er ein: *Alles recht gesund. Brot! Brot. Ich wenigstens ziemlich leidlich den ganzen Tag*, am Tage darauf: *Alles wohl, außer ich!! von dem doch die ganze Subsistenz der kleinen Familie abhängt!*, am 11. Okt. 1794: *Meine l. Frau sehr übel, wahrscheinlich wieder gute Hoffnung. Heaven assist us!!!* Als am 29. November 1796 physiologische Anzeichen vermuten lassen, daß Margarete schwanger ist, gibt er seiner Besorgnis im Ausruf *du großer Gott!!* geängstigten Ausdruck und 12 Tage später wieder, in ungewöhnlich zittriger, winziger, unregelmäßiger Schrift: *Meiner l. Frau seit einigen Tagen übel (!!!!).*

III.

Mit dem Worte „geängstigt" stoßen wir zu dem in den Schriften fast unsichtbaren Kern des Lebensgefühls und der bestimmenden Kraft der Existenz-Form Lichtenbergs im letzten Jahrzehnt seines Lebens vor (wenn Wörter wie „Kern" und „Kraft" auch nur metaphorisch zur Kennzeichnung des Zustands der Furcht und Verschrecktheit verwendet werden dürfen, aus dem er sich immer nur für kurze Zeiten herausarbeitet, mit Hilfe theoretischer Überzeugungen, angespannten Willens, dankbar für gesegnetere Stunden). Wir sehen in den Tagebüchern klar das Verhängnis vor uns, das man in seinen Briefen aus diesem

ätraum wohl errät, von dessen übermächtiger, sein Leben verschlingender und n Werk zerstörender Gewalt man sich aber ohne Kenntnis der Tagebücher ine Vorstellung machen kann. Wir wissen von seiner „nervösen Krankheit", e er sie selbst nannte, und von einigen ihrer Folgen aus den Briefen, von seiner ypochondrie auch aus ein paar Bemerkungen in den „Aphorismen". Doch nur e Tagebücher, in denen der Kranke mit sich allein ist, enthüllen die tiefe, oft staltlose Lebensangst, an der er litt, wenn er auch manchmal imstande war, ne Angstzustände und jahrelangen Depressionen als Krankheit zu erkennen: *ränen meiner l. Frau bei Tische, über mein Mißvergnügen, das doch von Kränk-hkeit herrührt.* (20. September 1791). Die Krankheitssymptome, die er erwähnt, klären nicht die Verzweiflung und Nervenzerrüttung, die aus einem Bericht e dem folgenden spricht. Wir geben den ganzen Eintrag dieses Tages, als pisch für das Tagebuch: *Sehr matt und elend, abscheuliches Brausen in den ren. Prof. Seyffer besucht mich bei Tisch, er verreist heute. Den Abend bete ich t Inbrunst für meine Frau und Kinder und weine sehr. Feuer des Morgens an-nacht. Den Abend den neuen Mond vergeblich gesucht, es war auch kaum mög-n ihn zu sehen heute schon.* (7. September 1793). Notizen wie: *Ich einen fürchter-hen Anfall von ängstlicher Empfindlichkeit* (20. Juli 1791) sind nicht selten, arakterisierungen seines Zustandes als *Bangigkeit* oder *Ängstlichkeit* oder *npfindlichkeit* oder *Mutlosigkeit* kehren fast jedes Jahr Dutzende Male wieder, d die Anfälle verfolgen ihn in seine Ruhestunden: *Wenn ich schlummern will, wache ich allemal mit Angst* (27. Mai 1793). Für die im Tagebuch vorwaltende mmung ist kennzeichnend die Notiz von Weihnachten 1790: *Abend die gehung* [des Christfestes], *wenig Freude für mich in der Welt mehr.*

Die am häufigsten ausgedrückte Form seiner Angst allerdings ist die nie ssetzende Furcht vor spezifischen Krankheiten, wirklichen oder eingebildeten, denen er gerade leidet und solchen, die noch kommen mögen. Zusammen mit er allgemeinen Angst, mit Furcht vor dem Altern und mit einer — von ihr Grund gewiß nicht zu trennenden — dauernden ängstlich gespannten Auf-rksamkeit auf sein Geschlechtsleben, gibt sie dem Tagebuch trotz seines sparaten, scheinbar überwiegend sachlichen Inhalts sein unverkennbares, ein-tliches Gepräge: Ein Netz, gewoben aus buchstäblich tausenden Notizen und merkungen über seine Stimmung, seinen Gesundheitszustand und sein Sexual-ben, ist gewissermaßen über alle anderen Einträge geworfen und verleiht ihnen tagebuchmäßigen Ablauf der Zeit eine zeitlose Struktur. Übersteigerte Reiz-nkeit, eine Intensität des Fühlens, die in keinem „vernünftigen" Verhältnis m Anlaß steht, macht seine Eigenart frappant kontrastierend mit der kühlen flektiertheit der Aphorismen und dem überlegen scherzenden Ton der fsätze.

In der oft zitierten Notiz aus den Aphorismen J 208 hat Lichtenberg sich über ne Hypochondrie lustig gemacht: *Er lag an Krämpfen im Unterleibe darnieder, se Krankheit allein hatte er nach dem Zeugnis der besten Ärzte. Allein der Krank-*

heiten, die er zu haben glaubte, waren eine beträchtliche Zahl. 1) ein marasmus senilis, ob er gleich nur 46 Jahre alt war, 2) ein Anfang von der Wassersucht, 3) ein convulsivisches Asthma, 4) ein schleichendes Fieber, 5) die Gelbsucht, 6) die Brustwassersucht, 7) fürchtet er eine Apoplexie, 8) eine Paralysin der rechten Seite, 9) glaubte er, die großen Arterien und Venen wären verknöchert, 10) er hätte einen Polypus im Herzen, 11) ein Geschwür in der Leber und 12) Wasser im Kopf. Wer dieses lieset, sollte fast glauben, die 12te wäre die einzig gegründete Furcht gewesen. 13) Diabetes. Diese selbstironische Schilderung bleibt weit zurück hinter der Wirklichkeit, wie sie uns aus den Tagebüchern anblickt.

Es besteht kein Zweifel, daß Lichtenbergs Konstitution schwächlich war und daß ihn im November 1789 schwere körperliche, wahrscheinlich organische Erkrankung befiel, von der er erst im folgenden Frühling genas. Aber es ist ebenso sicher — und der Eindruck des Laien ebenso wie die Versicherungen der Ärzte Lichtenbergs werden durch medizinisch geschulte Leser bekräftigt — daß seine körperliche Erkrankung mit der seines Gemüts verflochten war, daß seine neurotische Veranlagung die Symptome der Krankheit ihm fühlbarer machte, sie „objektiv" verschärfte und neue hinzuschuf. Von all den Eintragungen, die während der Monate ernster Krankheit jedes Symptom eines tatsächlichen oder vermeintlichen Auf und Ab mit minutiöser Genauigkeit verfolgen, oft mehrmals im Tage, sei hier keine Rede. Aber auch die Tagebücher aus den Jahren nach der Wiederherstellung sind zu Zeiten körperlicher Arbeitsfähigkeit angefüllt mit Bemerkungen und Reflektionen über den eigenen, fast immer unbefriedigenden Gesundheitszustand, über die von den Ärzten ihm vorgeschriebenen oder von ihm sich selbst auferlegten wechselnden Diäten und ihre Folgen, neue Medizinen, vielleicht im Keim verborgene Krankheiten und mit Ausdrücken der Resignation. Kaum ist ein Leiden vorüber, so setzt ein anderes ein — von vermutlich „echten", organischen Erkrankungen wie einer schwärenden Beinwunde, einem chronischen Zahngeschwür und Husten über sehr häufige Diarrhoen und den ihn besonders beängstigenden, heute als meist nervöses Symptom bezeichneten „intermittierenden Puls" zu Kopf- und Rückenschmerzen, Gefühllosigkeit auf einer Körperseite, *unangenehmes, fast ängstliches Zucken*, Knacken in den Knochen, Brausen und Glockenklängen in den Ohren, Schmerzen im rechten Daumen, Seitenstechen, einem blauen Flecken auf dem Nagel, Krampfigkeit, müden Beinen, Schwitzen im Collegio und Verwirrtheit, sich „abscheulich" Fühlen, an Ohnmacht grenzende Mattigkeit und wirklichen Ohnmachten. Wir finden auch Bemerkungen über die aus den Briefen bekannten Armschmerzen, die sich einstellen, wenn er korrespondieren soll, die ihn aber weder am Kegeln hindern — *Zum erstenmal alle 9 geworfen. Etwas Zuckungen in der rechten Hand* — noch am Schreiben der Kommentare für das erfolgreiche Hogarth-Werk. Im Lauf der Jahre ändert sich allerdings auch dies, er leidet unter der Unfähigkeit zu arbeiten, ja er fragt sich einmal, ob nicht das Schreiben an seinen üblen Zuständen schuld sei.

Die Zeitabschnitte während der zehn Jahre Tagebuchaufzeichnungen, in denen ne Klagen über körperliche Leiden erscheinen, sind kurz und selten. Die nigen Fälle ausgesprochenen Wohlbefindens hebt Lichtenberg ausdrücklich vor, manchmal mit einem Ausdruck leichter Verwunderung — *Ich wirklich as leidlicher* (7. Juli 1795) — ja, er fragt nach der Ursache des guten Befindens. ht, daß die ihn quälenden Symptome nervöser Art waren, ist bemerkenswert, r, daß Lichtenberg ihnen einen so ausgedehnten Raum in den Tagebüchern währte, am meisten aber, daß das Wissen um seine Hypochondrie und sein urwissenschaftlich geschulter, so kritischer Verstand ihm nicht zu einiger tanz zu seinem Leiden verhalfen, ihn nicht davor bewahrten, unaufhörlich desbefürchtungen an sie zu knüpfen. *Mein Körper ist derjenige Teil der Welt, meine Gedanken verändern können. Sogar eingebildete Krankheiten können kliche werden* . . . schrieb er im März 1793 (J 1183). Bemerkungen wie *so limm war es noch nie, einer der schlechtesten Tage meines Lebens, schlechtester g seit vielen Jahren* finden sich zu Dutzenden. *Was will das werden? wo will hinaus?* u. dgl. ist eine fast gewohnheitsmäßige Frage im Anschluß an die nbar harmlosesten Beschwerden. Er erwartet jahraus, jahrein nahen Tod.

Ein an Kafkasche Situationen und Stimmungen erinnernder Traum, den htenberg dem Tagebuch anvertraut, scheint zumindest zu bestätigen, daß ich mit dem Gedanken an seinen Tod völlig vertraut gemacht hatte und ihn während er ihn um seiner Familie willen fürchtete — in tieferen Schichten es Seins herbeiwünschte: *Vergangene Nacht träumte mir, ich sollte lebendig brannt werden und zwar wurde ich in den frisch gebauten Ofen hineingeführt, in einem Zimmer eingerichtet wird. Ich wußte nicht deutlich warum, ich war nlich ruhig. Was ich deutlich dabei dachte, war, was ich täglich bei anderen egenheiten öfters* [!] *gedacht habe, nämlich, daß ich doch eigentlich nur etwa eine nute verbrannt werden könnte, also um VIII*^{h} *wäre ich noch nicht verbrannt und VIII*^{h} *1′ wäre ich verbrannt. Die Exekution sollte erst in einigen Stunden los-en. Ich sah mich nach Zuschauern um, fand aber nur ein Paar und erwachte ig. Meiner Herzhaftigkeit schreibe ich diese Ruhe nicht zu. Sondern es war sonst as* (9. April 1792). Tiefsitzende Schuldgefühle verschaffen sich im Tagebuch und da konzisen Ausdruck wie *O Gott, alles zur Strafe.* Auch sie mögen an n eben berichteten wie an dem folgenden Traum Anteil haben. (Wir bringen spielshalber die ganze Eintragung dieses Tages, des 6. Dezembers 1792:) *sten läßt nach, aber Todeskälte in den Füßen!!! Was will das werden! Brief meinen Bruder. Die vorige Nacht fürchterlicher Wind. Den Morgen heiter, ige Nacht der Traum, ich sollte mich zu dem gehenkten Kerl ins Bett legen. ends ein fürchterlicher Blitz durch den Kopf!*

Lichtenbergs dauerndes Denken an den Tod hängt offenbar auch mit seiner ängstigenden Überzeugung zusammen, daß er vorzeitig gealtert sei. Hier der nur einige wenige Stellen als Beispiele: *Ich verspüre starke Abnahme am ächtnis!!!* (17. August 1792). *Schicke meiner 1. Frau eine Blume aus bunten,*

abgefallenen Herbstblättern, ganz mein Ebenbild!! gerechter Gott!! (10. Oktober 1793). *Meine Runzeln an den Fingern nehmen immer zu!!!* (1. Oktober 1793). *Ich vertrockne sehr* (15. Januar 1794). *Sehe aus wie ein siebzigjähriger Mann. Abzehrung. Ende, Ende.* (28. Februar 1794). *Ich finde eine starke Veränderung in meinem Gesicht auf der linken Seite. Alter vielleicht.* (23. Mai 1794). *Es geht sehr abwärts!!!* (5. Juni 1794). *Ich verfalle sehr* (20. August 1795). *Ich sehr schwach und zittrich. Ab! Ab! Downwards.* (29. Juni 1796). *Natalis dies, wahrscheinlich der letzte!!* (1. Juli 1796).

IV.

Wie sehr Lichtenbergs Bewußtsein und Unterbewußtsein sein Leben lang vom Sexuell-Erotischen erfüllt war, ist jedem Kenner seiner Schriften und Briefe bekannt; Schöffler hat in seinem vor kurzem erschienenen Büchlein[5] ausführlich darauf hingewiesen. Die Tagebücher bestärken auch diesen Eindruck weit über das hinaus, was man erwarten konnte. Die Rolle, die es in seinen Aufzeichnungen spielt — quantitativ, in der Häufigkeit der Erwähnung, und qualitativ, in der pedantischen Gewissenhaftigkeit des Aufzeichnens und der tief emotionalen Anteilnahme am Grade der Häufigkeit und dem des Gelingens der Triebbefriedigung scheint auch ans Neurotische zu grenzen. Er benützt eine Anzahl nach und nach eingeführter Chiffren, die sich alle auf Sexuelles beziehen und deren genaue Bedeutung nicht immer erraten werden kann. Auch das Wort *stivotel* gehört hierher, das Leitzmann in den „Aphorismen" glaubte als „Durchfall" deuten zu sollen. Mit ♀, dem astronomischen Symbol für Venus, bezeichnet er den ehelichen Geschlechtsakt; im Jahre 1791 zählt er sie, und von 1792 an numeriert er jeden, so daß er ihre Anzahl am Ende jedes Jahres ablesen kann. Für andere Ausdrucksformen des Geschlechtstriebs verwendet er andere Zeichen, gewöhnlich kombiniert mit dem Wort „Lion" als Pseudonym für sich selbst oder mit „Lioness" für seine Gattin, gelegentlich auch, wortspielend, Namen aus der Mythologie. Sie alle werden mit genauer Zeitangabe des Vorfalls und gewöhnlich mit qualifizierenden Adjektiven versehen, die von „fürchterlich schön" und „gut" über „so, so" bis „entsetzlich" und „ärger als jemals" reichen. Diese Notizen sind so häufig und so sehr mit denen über sein Befinden und seine Laune verwoben, daß in einem Bericht über die Tagebücher über sie hinwegzugehen eine Verfälschung bedeuten würde. Obwohl sie aus seinem starken Interesse am Erotischen allein erklärt werden können, haben sie mit seiner Furcht, daß er vorzeitig gealtert sei, viel zu tun. Dieser Eindruck wird bestätigt durch Briefstellen und die emotionalen Kommentare, mit denen er viele dieser Notizen versieht. (Diese werden allerdings mehr und mehr ein Charakteristikum der Tagebücher überhaupt.) Über den Komplex des Alterns und des Krankseins hinaus

[5] Herbert Schöffler, Lichtenberg, hg. von Götz von Selle, Göttingen 1956 (Kleine Vandenhoeck-Reihe 26).

heint ihm die Fähigkeit zu befriedigender sexueller Aktivität in seinen De-essionen Trost und Selbstbestätigung verliehen zu haben. Das Gegenteil rzt ihn in Verzweiflung.

In das Gebiet des Erotisch-Sexuellen gehört schließlich auch eine lang aus-sponnene Beziehung zu einer Person, die im selben Haus wie Lichtenberg wohnt haben muß, offenbar eine Magd, wahrscheinlich Dieterichs. (Lichten-rgs erotische Neigungen gehörten bekanntlich stets Mädchen aus den ärmsten d dienenden Schichten, von den „Aufwärterinnen" seiner Studentenzeit über das ettelmädchen", dann Dieterichs Marie und Justine bis zu seiner Haushälterin rgarete, mit der er sich 1789, als er zu sterben fürchtete, kirchlich trauen ließ.) e Geschichte dieser Beziehung muß aus über hundert konzisen, höchst sach-hen Einträgen rekonstruiert werden, deren Sinn und Zusammenhang sich nur mählich ergibt, soweit er überhaupt enträtselt werden kann. Daß sie in die häre des, zumindest vor Margarete, Geheimzuhaltenden gehören, ergibt sich raus, daß sie mit Decknamen operieren und sehr bald ins Englische übergehen; sie obszön wirken könnten, bedient sich Lichtenberg auch des Lateinischen, r er transkribiert Englisch mit griechischen Buchstaben: *βεφορ ϑε βεδ* [also efore the bed"]. Auch seinen Liebeskummer mit dem „Kometen" hatte er l einem englisch geschriebenen Tagebuch anvertraut. Damals brachte ihn glückliche Liebe für ein von Herzen verehrtes Mädchen an den Rand des sammenbruchs. Diesmal versetzen ihn Furcht vor dem Entdecktwerden und huldgefühl gegenüber seiner geliebten Frau in peinigende Angst und Nerven-fälle, eine Situation, die auf den Leser umso peinlicher wirkt, als alles darauf weist, daß es sich für Lichtenberg hier ausschließlich um eine aufreibende Faire der Sinne und aufgestachelten männlichen Eroberehrgeizes handelte, Eroberung eines Mädchens, das offenbar die Nachstellungen des Professors utigte, ohne je berechnende Vorsicht zu vergessen, und schließlich ihren teriellen Vorteil zu wahren wußte.

Die Unbekannte taucht in den Tagebüchern im Dezember 1793 auf, als Dolly, ne Namensnennung vielleicht schon früher, und wird das letzte Mal zehn Tage r Lichtenbergs Tod, am 14. Februar 1799 erwähnt, als „Satan". Eine Reihe derer geheimnisvoller Namen und Hinweise stellen den Leser in den Jahren zwischen vor neue Rätsel, wie Düvl, Duvel, (the) devil, della mano diabolico], Longlat, Latlong, long lad, aber zumindest die hier genannten bezeichnen e dieselbe Person. Der lange Zeit mysteriöse Name *Longlat* und seine Variationen en sich am 31. Mai 1796 als *Langlatte* und *lange Latte* auf, und Lichtenbergs igung zum Wortspiel verläßt ihn auch nicht in Stunden des Kummers: *Sehr hl und windig mit Longitudinal Passion!!! Dies geht ans Leben!!!* Häufige *arrels* und Aussöhnungen kennzeichnen das fragwürdige Verhältnis. Eine erste obe zerstörender Angst fällt in die Monate Januar und Februar 1794; Lichten-rg fürchtet, die Beziehung sei entdeckt worden. Das wirkt sich sogleich auf sein finden und seine Vorlesungen aus: *Mir um 11 Uhr sehr schlecht, bei Tisch noch*

schlechter. a seeming doll discovery by a dangerous person. Sehr schlecht von 2—3 gelesen, den Abend von 4—5 gar nicht wegen Kopfweh und discovery (27. Januar). *Ich ganz miserabel. Verdruß und je ne sais quoi durcheinander. Kein Mut und keine Kraft. Die discovery hat die meiste Schuld* (29. Januar). Er hat einen kurzlebigen — später noch mehrmals wiederholten — Versuch gemacht, die Affaire abzubrechen, notiert aber am 21. Februar: *Ganz trübe. Longlatend* [offenbar = Longlat-Ende] *macht sehr viel Qual. Gott helfe!!!* und am 16. März: *ich sehe elend aus. Geheimer Kummer über Savage und long lad!!* Der Kummer dauert nicht allzu lang. Drei Tage später ist Lichtenberg *ganz vergnügt. Morgens viel κερας* [ein Deckwort für Alkohol]. *Herrliches Wetter. Abends etwas gedübelt.* Nach allerhand Streitigkeiten zwischen den beiden und ein paar fehlgeschlagenen Attacken erreicht er am 25. April die Befriedigung seiner Wünsche: *Tandem, tandem added to the number the poor devil in spite of all resistance. Horridly angry, but soon reconciled, and as kind as ever*, pünktlich gefolgt während eines Ausflugs am nächsten Sonntag von Schuldgefühlen gegenüber seiner l. Frau und von Furcht vor Entdeckung durch sie: *Über die Marschmühle mit m. l. Frau. Oh Conscience, Conscience! Kalte Füße. Sehr heiß . . . Abends mir den fürchterlichsten † ohne allen Abschied. Größte Verwirrung. She has some scent of the devils matter, but nothing clear as yet* (27. April), aber eine weitere Woche später, am 4. Mai, *ist alles wieder ⸸, she seems to be ignorant of the matter. Göttlich schöner Abend.* Im August, drei Tage nachdem seine Frau für eine kleine Reise das Haus verlassen hat, vermerkt das Tagebuch, unterstrichen, in lateinischen Lettern, *Aussöhnung mit Düvel* und dann intimste Episoden mit ihr bis zu Margaretens Rückkehr. Geldgeschenke, Angst und Beschlüsse, die Beziehung zu beendigen, folgen auf einander in den nächsten Jahren in bunter Folge und Schuldgefühle bedrücken ihn: *O Gott, alles zur Strafe* (16. Okt. 1794). 1796 befürchtet er, Dolly sei schwanger und bricht, als seine Furcht sich als unbegründet erweist, in den Ruf *Thanks to God allmighty* aus (31. Juli). Nach einer längeren Pause bringt der 26. Februar 1797 *Satans Erneuerung*, am 2. Januar 1799 ist Lichtenberg *Abermals caught in the devil's trap!!*, am nächsten Tag schreibt er, vermutlich mit Beziehung hierauf: *I write this in great anguish. Heaven assist me* und vier Tage vor der letzten Tagebuch-Eintragung, am 14. Februar, gibt es *Viel Satan den Abend.*

Seine große Empfänglichkeit für erotische Reize hat Lichtenberg, *der hitzige Lion* (L 16), wertfrei und oft mit Anmut in den Aphorismen und Briefen zur Sprache gebracht. Wir hoffen, durch die Wiedergabe einiger ausgewählter Stellen aus der Geschichte der Dolly-Verstrickung — manche der hier ausgelassenen sind äußerst konkret — einer auf Privatestes gerichteten Sensationslust keine Handhabe geboten zu haben. Es interessiert uns — als Sachverhalt — weder mit wem Lichtenberg erotische Beziehungen hatte, noch wie oft und unter welchen technischen Umständen. Was uns an der Geschichte bemerkenswert erscheint ist Lichtenbergs neurotische Willensschwäche, die es ihm so viele Jahre hindurch unmöglich macht, sich von einer Beziehung zu befreien, die ihn innerlich durch

eglückte Aufregung, Angst und Gewissensbisse aufreibt, und von der sich zu reien er immer wieder beschließt. Wenn wir auch die religiöse Erschütterung Ende seines Liebesabenteuers mit dem „Kometen" im Jahre 1771 in Betracht nen, er war sich seines Problems schon damals bewußt: *I feel always the punishnt that follows my wickedness. If I could publish the history of my private life, llions would be brought to virtue, but why not I myself? No, I think it impossible fix me. I defy all philosophy.* (Nachlaß, S. 150). Mit der Schwäche seines llens, die ja nicht auf das Gebiet der erotischen Beziehungen beschränkt ist, hat ne Unfähigkeit, begonnene Schriften abzuschließen, geplante Werke über ersten Anfänge hinaus fortzuführen, gewiß mehr zu tun als die von manchem erpreten durch forciertes Deuten aus einigen wenigen Stellen seiner Schriften ausgeholten Begründungen, die ans Transzendente grenzen. In einer beders ausgesprochenen Periode ineinander verschlungener „nervöser" und rperlicher Schwächezustände, von Depressionen und — bisher unbekannten — geblichen Bemühungen, nicht zu trinken, schreibt er am 17. Oktober 1795: *l Preisschrift mit unüberwindlicher Schwachheit, die meiner Vernunft nicht erworfen ist. Was das werden will* und am Tag darauf: *Burgunder und neuen einwein. Ich ganz schwach und elend ... elend! elend! Was will daraus werden. kann nicht mehr anhaltend schreiben.* (Der zweite Hauptgrund für die Form nes Werkes ist natürlich der, daß Lichtenbergs Begabung aphoristisch ist — s wir weder als negatives noch als positives Werturteil sagen — und daß ihm z offenbar die schöpferische Einbildungs- und Kompositionskraft für die ßen Romane abging, die er so gerne geschrieben hätte.)

V.

Daß Lichtenberg es ungewöhnlich schwer fand, bei seinen Entschlüssen zu iben, daß dies einer seiner dauernden Charakterzüge war, beweist auch das *κέρας*tiv in seinen Tagebüchern. Er liebte Wein und hat sich über seine wohltätigen rkungen oft sachverständig ausgesprochen. Während seiner Krankheit fand aber, daß Alkohol ihm schadete; er vermerkt das immer wieder. Vielleicht war n das Trinken außerdem verboten worden. Seiner Gewohnheit gemäß, Vertenes oder Geheimzuhaltendes durch Deckwörter in fremder Sprache zu verbleiern, bezeichnet er im Tagebuch anfangs gelegentlich, von 1794 an in der gel Wein, Spirituosen und sein Trinken mit *κερας* [= Horn, Trinkhorn]. Auch r nur ganz wenige, ausgewählte Beispiele für seinen Kampf mit sich selbst: November 1793: ... *den Nachmittag, nach der Stunde, fürchterlich miserabel, rmutlich von dem wenigen Tokayer, den ich vor der Stunde getrunken habe ...* Dezember 1793: ... *Ich trinke wieder Wein ... abends Kopfweh und heftige arrhöen.*

Ein halber Erfolg bei Dolly fällt mit reichlicherem Alkohol-Genuß zusammen: . April 1794: *Diesen Morgen halb 6 die erste Nachtigall. Herrliches göttlich schönes*

Wetter. Den Nachmittag devil sehr lang und sehr near it, so kömmt es nicht wieder. Ohne Schuhe. Brief an m. l. Bruder. A whole bottle a day.
31. Mai 1794: . . . *meine Mattigkeit dauert fort, ich muß meine Lebensart ändern, den ganzen Tag keinen Wein getrunken und dennoch.*
6. September 1794: . . . *viel κερας und nicht wohl . . .*
8. September 1794: . . . *Rückenschmerzen zum Erstaunen, enthalte mich des κερας matut*[inum].
Am 9. August 1795 finden wir die feierliche Erklärung: *Schwerer Sieg über κερας, aber komplett*, am 31. August, im Anschluß an eine ungewöhnlich befriedigende Situation in seiner sexuellen Aktivität: *κερας zum ersten Mal*, am 17. Oktober haben wir die oben wiedergegebene verzweifelte Bemerkung über die Arbeitsunfähigkeit nach dem Burgunder. Am 30. November heißt es wieder: *Hernach sehr elend, wegen des Punsches vermutlich . . . Nicht gelesen wegen Übelbefindens*, am 7. Januar 1796: *matt und niedergeschlagen. Die geringste Arbeit greift mich an. Trinke zum erstenmal Franzwein*, am 5. April 1796 gibt es *wieder nach langer Zeit ein wenig κερας des Morgens*, und am 29. April kehrt er getrost zu der Erkenntnis seiner Jugend zurück: *sehr vergnügt und fühle mich recht leicht. Gottlob . . .* [Ein Wort unleserlich] *κερας freilich, ohne das ist nichts in der Welt, für mich wenigstens.*

Was übrigens das *Nicht gelesen* betrifft, so hat Lichtenberg sich durch körperliches Unbehagen, Verstimmung, Aufregung überaus leicht bewegen lassen, sein Kolleg abzusagen — eine andere Spielart des häufigen Versagens seiner Willenskraft in den letzten 10 Jahren seines Lebens. Vom Kampf seines Willens gegen die ihn bedrohenden inneren Mächte spricht Lichtenberg ein paar Male im Tone tiefster Aufrichtigkeit in den Briefen und in den Gedankenbüchern, ja er vermerkt beinahe absichtliche Niederlage, Flucht in Krankheit oder in die Schuld, aber zusammen mit der sofort einsetzenden Selbstkritik an solchem Defaitismus: *Mit mir unzufrieden, wegen der vorsätzlichen Indolenz!!!* (16. Juni 1791)

All dies gehört hinein in das Bild Lichtenbergs, eines Schriftstellers, der das wahre, unverschönte Bild seines Seins, gespiegelt in seinem Leben, zum Gegenstand seines Werkes machen wollte. Dieses Bestreben wiederum gehört geistesgeschichtlich auf eine Weise so charakteristisch wie's nur möglich ist, der zweiten Hälfte des deutschen 18. Jahrhunderts an. Lichtenbergs Autobiographie wäre für ihn ebenso wie für die Unzahl anderer Schreiber von Annalen, Tagebüchern, Memoiren und Selbstsdarstellungen der Zeit — wie für Hamann und Herder und Goethe und Karl Philipp Moritz und Jung-Stilling — ein Beitrag zur Erkenntnis des Menschengeschlechts gewesen. Daß er seine Tagebuchaufzeichnungen nie zu einer Autobiographie umzuschaffen imstande gewesen wäre, auch wenn er länger am Leben geblieben wäre — ebenso wie er nie seinen Roman vollendet hätte — ist eine der Erkenntnisse, die wir aus ihnen gewinnen. Angesichts dieser Einsichten in die Eigenart seines Geistes und angesichts seines Vorhabens im Schreiben der Tagebücher glauben wir wiederholen zu sollen, was

sagen in dem so methodenbewußten Zeitalter unserer Fachwissenschaft notndig sein mag: Eine Forschungsmethode ist so viel wert als sie Wesentliches Tage fördert. Was „wesentlich" ist, hängt nicht nur vom Ziel des Forschens , sondern auch vom spezifischen Charakter des Gegenstandes[6]. Wo Lichtenberg r Gegenstand ist, wird die Wahrheit dessen, was vor ein paar Jahren einmal er die Dichterbiographie gesagt wurde, aufs deutlichste bestätigt: „Unser chtbares Jahrhundert hat uns einen unheimlichen Scharfblick für das erische im Menschen gegeben oder wiedergegeben. Wir können den Bereich s Gebärens und Sterbens [wir fügen hinzu: geistiger und körperlicher Gesundt und Krankheit,] der Libido ... der Existenz ... und Machtkämpfe nicht hr so harmlos sehen ... wie die Biographen des 19. Jahrhunderts und wissen, ß auch der edelste Mensch an diesem dunkeln Untergrunde der Welt bewußt er unbewußt Anteil hat ... Diesem Bereich vollkommen gerecht zu werden d gleichwohl die immer sich neu bewährende sittliche und schöpferische Kraft s menschlichen Geistes wirksam zu zeigen, ist die schwierige, viel Takt erdernde, aber sehr reizvolle Aufgabe des ernsten modernen Biographen."[7] Die ch kein modisches Vorurteil zu brechende Lebenskraft der Biographie liege n darin, daß sie „zum symbolischen Beispiel für das menschliche Leben in en großen und doch wieder durch die Natur begrenzten Möglichkeiten" rde.[7] Ohne dieses Ziel anzustreben, kann eine Darstellung Lichtenbergs, seine „privaten" Tagebücher, zusammengenommen mit den Briefen, den dankenbüchern und den Schriften, zu ihrer Grundlage macht, ihm doch nahemmen. Im besonderen zeigt ein chronologisch-fortlaufender Vergleich seiner ßerungen in den Tagebüchern mit denen in den anderen Äußerungsformen Sagen und Verschweigen, im langsamen oder schnelleren Fortgang des Werks, seinem inneren Reichtum und in seiner Verarmung die „dialektischen" ngle), nicht einlinig ursächlichen, Verschränkungen von Geist und Körperziehungen, die stets ein Lieblingsgegenstand des Beobachtens und Denkens chtenbergs waren. Erinnern wir uns seines Satzes, daß *mein Körper derjenige il der Welt* [ist], *den meine Gedanken verändern können*, als Korrektiv, dann öffnet im Hinblick auf die Tagebücher und das Werk ein anderer, früher horismus Lichtenbergs unendliche Perspektiven: *Wenn ich etwas als Körper l dann als Geist betrachte, das macht eine entsetzliche Parallaxe. Er*[8] *pflegte jenes somatozentrischen und dieses den psychozentrischen Ast eines Dings* [zu nennen]. fügt hinzu: *Sarkozentrisch* (D 199).

Vgl. hierzu die grundsätzlichen Bemerkungen in unserer Besprechung von E. Lunding, Adalbert Stifter, in: Erasmus, 1947, Sp. 806.

F. Sengle, „Zum Problem der modernen Dichterbiographie" in Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturw. 26, S. 110f.

Mit *er* meint in ähnlichem Gebrauch Lichtenberg stets sich selbst.

Eine Landschaft Eichendorffs

von

Richard Alewyn (Berlin)

Draußen aber ging der herrlichste Sommermorgen funkelnd an allen Fenstern des Palastes vorüber, alle Vögel sangen in der schönen Einsamkeit, während von fern aus den Tälern die Morgenglocken über den Garten herauf klangen.[1]

Niemand wird sich leicht dem Zauber entziehen, der von einer solchen Landschaft Eichendorffs ausgeht. Man könnte nach dichterisch beflügelten Worten suchen, um das Frische, das Freudige, das Feierliche zu beschreiben, das in ihr zu walten scheint, — wie dies denn auch oft geschehen ist — und sich damit von ihr ergriffen bezeugen, ohne freilich zu ihrer Erkenntnis etwas beigetragen zu haben. Man kann sich indes auch dem Zirkel der tautologischen Paraphrasen entziehen und sich um die Erkenntnis ihres Wesens bemühen. Soweit dies der Mühe wert gefunden worden ist[2], hat man sich dabei an die Bestandteile gehalten, aus denen Eichendorffs Landschaft zusammengesetzt scheint, wobei man freilich häufig Anlaß zur Klage über ihren Mangel an Kontur und Körperlichkeit gefunden zu haben glaubt.

Unbestreitbar, ein Sommermorgen, ein Palast in einem Garten, singende Vögel, Täler, Glockenklänge — dies alles sind Vorstellungen, die als solche

[1] Bd. IV, S. 263 der von Ludwig Krähe in Bongs Klassikerbibliothek besorgten Ausgabe von Eichendorffs Werken, nach der wir stets zitieren, wobei die römische Ziffer den Band, die arabische die Seite anzeigt.

[2] Von den fast gleichzeitig erschienenen Arbeiten von Gisela Jahn, Studien zu Eichendorffs Prosastil (Palaestra, Bd. 206), Berlin 1937, Ingeborg Dustmann, Eichendorffs Prosastil, Diss. Bonn 1938, und René Wehrli, Eichendorffs Erlebnis und Gestaltung der Sinnenwelt (Wege zur Dichtung, Bd. 23), Frauenfeld/Leipzig 1938, bringen die beiden ersten brauchbare Motivkataloge und Einzelbeobachtungen, die nur Vollständigkeit und Zusammenhang vermissen lassen, da sie, so wenig wie die sonstige Eichendorff-Forschung, erkennen, daß Eichendorffs Dichtung ein dichter und einheitlicher Zusammenhang von Symbolen ist. Wie Eichendorffs Dichtung zu lesen ist, wurde zum ersten Male gesagt von Werner Kohlschmidt (Die symbolische Formelhaftigkeit von Eichendorffs Stil, in: Form und Innerlichkeit, Bern 1955). Der Aufsatz von Johannes Klein, Das Raumerlebnis in der Lyrik Eichendorffs, Zeitschrift für Aesthetik, Bd. 29, S. 52—61, enthält nichts, was den Titel rechtfertigte.

Der Verfasser benutzt in diesem Aufsatz ein einzelnes Beispiel, um einige Beobachtungen mitzuteilen, die in systematischerer Form und in weiterem Zusammenhang als Teile einer Untersuchung über Eichendorffs Raumsymbolik, ihn vor vielen Jahren beschäftigt haben. Es liegt im Wesen einer solchen vorläufigen Mitteilung, aber auch ihres Gegenstandes, nämlich der erstaunlichen Verzweigtheit und Einheitlichkeit von Eichendorffs Symbolsprache, daß er hier die Verfolgung vieler wichtiger Spuren entweder frühzeitig abbrechen oder sich ganz versagen muß. Trotzdem mag diese Studie als eine Übung im genauen Lesen nicht unwillkommen sein, um so mehr als der Zeitpunkt einer Fortsetzung der erwähnten großen Untersuchung nicht abzusehen ist. Ebenso ist die Ausbreitung des ganzen Belegmaterials unmöglich. Es muß die Versicherung genügen, daß hier keine Erscheinung für Eichendorff als typisch in Anspruch genommen wird, die nicht in formelhafter Gleichmäßigkeit allerorten wiederkehrt.

on so mit Poesie erfüllt sind, daß es genügt, sie aufzurufen, um einen günstig ponierten Leser in Stimmung zu versetzen. Immerhin hätte es sich gelohnt fragen, welchen Eigenschaften schon die einzelnen Bestandteile einer solchen ndschaft die evokativen Werte verdanken, die sie zu Trägern romantischen turgefühls macht. Aber dies gehört in eine Untersuchung der romantischen mbolwelt, die uns hier nicht zu beschäftigen braucht. Es scheint nämlich, ß auch mit einer Ausdeutung ihrer stofflichen Inhalte das Wesen der Eichenrffschen Landschaft nicht erschöpft wäre, daß also etwa die Landschaft, mit r wir diese Betrachtung eröffnen, noch mehr enthält als die Summe ihrer ile, ja, daß sie aus einem solchen Element, das zu ihren Teilen hinzutritt und verwandelt, überhaupt allererst entsteht. Um uns dessen zu vergewissern, llen wir einige Landschaften von anderer stofflicher Zusammensetzung aufchen.

Ein leichter Wind ging rauschend durch die Wipfel des einsamen Gartens, hin d wieder nur bellten Hunde aus entfernteren Dörfern über das stille Feld (II, 66). er ist in der Stimmung vieles verändert: Es ist Nacht geworden, die sichtbare lt ist versunken, und nur an das Ohr noch drängt die Landschaft heran. bei erkennt man manche Bestandteile der ersten Landschaft unschwer wieder: n Garten, auch die Einsamkeit, die diesmal dem Garten zugeteilt wird, lleicht auch die Dörfer, die in der ersten Landschaft aus den Morgenglocken erschließen waren. Auch hier ist alles übrige: der Wind und die rauschenden pfel, der einsame Garten und das stille Feld schon als bloße Vokabel „poetisch". scheint keiner Kunst zu bedürfen, aus diesen Ingredienzien „Stimmung" rzustellen. Aber bellende Hunde sind alles andere als ein „poetisches" Motiv. as Merkwürdige an Eichendorffs Landschaft ist aber nun, daß das Hundebellen t dem Wipfelrauschen so dissonanzlos zusammenstimmt, mehr noch, daß es was Unentbehrliches zur Landschaft beiträgt. Man mache nur den Versuch, wegzudenken, und man wird erfahren, daß dann die ganze Landschaft in h zusammenstürzt.

Ein anderes Beispiel soll diese Beobachtung bestätigen: [Er] *war an den Abng des Gartens getreten und schaute in das dunkle Tal hinaus; man unterschied r noch einzelne Massen von Wald, Feldern und Dörfern, durch die weite Stille m der dumpfe Schlag eines Eisenhammers herüber* (IV, 159). Auch hier sind wisse Elemente der vorigen Landschaften wiederzuerkennen: Der Garten am hang, das Tal, die Dörfer. Auch hier hat die Nacht die Gestalten ausgelöscht d die Geräusche geweckt. Aber an der Stelle der Glocken und des Hundellens ist es nun der Schlag eines Eisenhammers, der das Ohr erreicht. Maschinenrm aus einer Fabrik — denn um nichts anderes handelt es sich — etwas niger Romantisches ist schwer zu denken. Kein Motiv würde man Eichendorff niger zutrauen, und doch hat er es, ebenso wie das Hundebellen, nicht nur mal, sondern viele Male in seine Landschaft verwoben, ohne daß bisher irgend mand daran auch nur Anstoß genommen hätte. Es gibt keinen besseren Beweis

dafür, wie widerspruchslos sich auch das mechanische Erzeugnis in die Landschaft einfügt. Mehr noch, der Hammerschlag hier und das Hundebellen vorher versehen an ihrer Stelle die gleiche Funktion wie das Glockenläuten in der sonntäglichen Landschaft des Anfangs. Welche dies ist, kann sich erst am Ende der Untersuchung ergeben.

Wenn also durch und durch „unromantische" Erscheinungen, denen kein poetischer Reiz abzugewinnen wäre, ihre „prosaische" Natur soweit abstreifen können, daß sie Bestandteile von Eichendorffs Stimmungslandschaft werden können, ja, wenn sie, wie uns zunächst ein unbestimmtes Gefühl sagt, in ihrem Aufbau eine entscheidende Rolle spielen können, dann wird die Zerlegung in ihre Bestandteile nicht ausreichen, um dem Geheimnis von Eichendorffs Landschaft auf die Spur zu kommen. Es empfiehlt sich daher, einmal eine einzelne Landschaft Eichendorffs als ganze Gestalt zu befragen.

Unsere Probe steht in „Viel Lärmen um Nichts" (1832), einer der geringeren Erzählungen Eichendorffs, in der sich Dichterisches und Satirisches zu einer Mischung verbindet, deren man nicht recht froh wird. Ihr Fundort ist aber auch belanglos. Sie könnte an dieser Stelle fehlen, ohne eine Lücke zu hinterlassen. Sie könnte umgekehrt an hundert anderen Stellen von Eichendorffs Werk auftreten und wäre dort nicht weniger am Platz. Und in der Tat — auch beim flüchtigsten Blättern wird man bei Eichendorff Landschaften begegnen, die nichts als eine Versetzung ihrer Elemente darzustellen scheinen. An der Stelle der *Morgenglocken* ertönen die Nachtigallen oder die rauschenden Wälder, aber statt *aus den Tälern* hört man sie von den Bergen, und statt *über den Garten* heißt es wohl auch über das stille Feld. Je weiter man umschaut, desto mehr entdeckt man, daß Eichendorffs Landschaften nur aus wechselnden Kombinationen einer beschränkten Zahl von Elementen bestehen, kurz, daß sie nichts darstellen als die Abwandlungen einer einzigen Urlandschaft, die den Hintergrund seiner Erzählungen bildet und in ihnen ständig gegenwärtig ist wie eine leise Musik.

Damit ist aber auch schon ausgedrückt, daß die einzelne Landschaft meist ohne Beeinträchtigung aus ihrem Zusammenhang gelöst werden kann. Die freie Natur ist zwar der Schauplatz der überwältigenden Mehrzahl der Vorgänge in Eichendorffs Erzählungen, und auch, wo diese ausnahmsweise einmal unter einem Dach einkehren, bleibt sie wenigstens durch das Fenster stets erreichbar. Aber selten nur ist eine bestimmte Landschaft untrennbar mit einer bestimmten Begebenheit der Handlung oder der Empfindung einer Person verknüpft. Insbesondere kann keine Rede davon sein, wie von ungenauen Lesern behauptet wird — und kein Dichter hat ungenauere Leser gefunden als Eichendorff —, daß es „subjektive" Landschaften seien, die bestimmt seien, die Gefühle der Personen oder des Verfassers widerzuspiegeln, wie dies etwa die Landschaften Jean Pauls tun.

Es wäre daher auch in unserem Falle recht gleichgültig, zu wissen, daß an dem fraglichen Sommermorgen im Palast der eitle Prinz Romano sich vor allen anderen

ohnern erhoben hat, um sich ungestört seiner Morgentoilette widmen zu
en, wenn nicht das *Draußen* wäre, mit dem unsere Landschaft einsetzt — und
oraussetzt, daß die Erzählung bis dahin im Inneren verweilt hat — und wenn
das folgende *aber* anzeigte, daß mit dem Wechsel des Schauplatzes auch
Wechsel der Stimmung eingetreten ist. Dies kann der Landschaft selbst nicht
ommen, es muß aus der Kenntnis des Zusammenhanges berichtet werden.
Heimlichkeit des alternden Gecken mit seinen kosmetischen Utensilien, *den*
men, Flaschen und Büchschen, die auf allen Stühlen herumlagen (IV, 262),
elauschen, war durch und durch unerquicklich gewesen. Die Veränderung
chauplatzes wirkt demgegenüber wie eine Befreiung. Dabei handelt es sich
zwar auch um den Gegensatz zwischen Natur und Unnatur, aber dieser
nsatz deckt sich nicht nur zufällig mit dem Gegensatz zwischen der freien
schaft und dem Zimmer, wie sich durch zahllose Parallelen belegen läßt. Es
icht zu sagen, wie oft bei Eichendorff ein solches „Draußen" oder gar ein
ußen aber" einen Übergang ins Freie einleitet. Beinahe ebenso oft aber
eser Wechsel begleitet von einem Gefühl der Erleichterung, — eine Ver-
ng, der auch der Prinz Romano an dieser Stelle nicht wird widerstehen
n.

mit haben wir unvermutet schon zwei vorläufige Bestimmungen der
ndorffschen Landschaft gewonnen, die freilich zufällig sein können. Sie
scheidet sich als freier vom geschlossenen Raum, und sie vermittelt das
hl der Freiheit, eine Bestimmung, deren Ergiebigkeit sich freilich hier nicht
öpfen läßt.

ozu aber sind wir ins Freie geholt worden? Wenn wir — ein nominalisieren-
Geschlecht — zunächst den Hauptwörtern die Auskunft abzufragen suchen,
sich uns das Subjekt des ersten Satzes: *Sommermorgen*, — eine Tageszeit
ner Jahreszeit, wenn auch mehr als nur ein astronomischer Begriff. Eine
Anzahl von durchaus zulässigen, wenn auch nicht klar abgrenzbaren
ziationen stellt sich ein, wie: grünende Natur, Sonnenschein, ungebrochene
he usw., zu denen das Adjektiv „herrlichster" noch eigens ermutigt. Aber
ndorff sagt nicht „Draußen w a r der herrlichste Sommermorgen", sondern: er
vorüber, das heißt also, er schreibt dieser so dehnbaren Vorstellung ein Ver-
n zu, das wir nur wirklichen Körpern zuzugestehen gewohnt sind, eine
gung. In solchen Fällen sprechen Stillehren von „Personifikation" und
n — gleichsam als Entschuldigung — hinzu, daß sie der „Veranschau-
ng" dienen. Nun, wenn Eichendorff nur geschrieben hätte: „ging am Palast
ber", dann könnte man sich mit Hilfe einer Schwindschen oder Richterschen
ntasie einen rotwangigen Jungen vorstellen, der pfeifend und die Hände in
Hosentaschen am Gartenzaun entlangschlendert. Solche Personifikationen
Tages- oder Jahreszeiten sind Eichendorff nicht fremd. Sie haben stets den
k, diese als Bewegung durch die Landschaft darzustellen. Eichendorff hätte
freilich besser getan, auf das Attribut *herrlichste* zu verzichten, das zu farb-

los ist, um zur Anschaulichkeit beizutragen, und dessen Superlativierung den „schmückenden" Charakter nur noch unterstreicht, das sich jeder bestimmteren Vorstellung jedoch völlig in den Weg stellt.

Woran aber ein solcher Versuch geradezu scheitern muß, ist das *funkelnd*, wobei es dahingestellt sein soll, ob wir dieses Partizip mehr adjektivisch als eine Eigenschaft oder mehr verbal als eine Tätigkeit des Sommermorgens auffassen sollen. „Funkeln" nennt man das Spiel des Lichts, besonders das Spiel von Reflexen auf einer spiegelnden Fläche. Eichendorff liebt die Spiegelungen des Lichts auf Gewässern, Metallen, Steinen und Gläsern. Er beobachtet auch gern den Widerschein der Sonne auf Fenstern. Gleich nach unserer Stelle läßt er dieselben Schloßfenster noch einmal nach einer anderen Seite des Gartens *herüberleuchten* (IV, 264), so wie sie auch schon kurz vorher in der Abendsonne beschrieben worden waren, *mit den spiegelnden Fenstern noch hell herüberleuchtend* (IV, 259). Diese Stellen sind sogar bezeichnender als die unsrige für das Verhalten des Lichts in Eichendorffs Landschaft, das nicht so häufig als die Tätigkeit einer Lichtquelle oder die Beschaffenheit eines Gegenstandes aufgefaßt wird wie als räumliche Bewegung. Als Quelle des Lichts ist natürlich auch hier die Sonne zu denken, aber sie wird nicht genannt, und dies steht in Einklang mit Eichendorffs sonstigem Gebrauch. Die Sonne (wie auch der Mond) ist bei Eichendorff nur ausnahmsweise als Himmelskörper beschrieben, vielmehr sind es die Strahlen, die von ihr ausgehen, oder die Reflexe, die von ihr überall in der Landschaft geweckt werden, die zu Eichendorffs Landschaft einen Beitrag leisten, der allerdings wichtiger ist, als sich hier angeben läßt. Bei genauerer Besichtigung erweist sich nun auch das „Funkeln" als in Bewegung befindlich. Denn es sind nicht die Fenster, denen es zugeteilt wird, sondern der Sommermorgen, und dieser wird zugleich als „vorübergehend" beschrieben, und das Funkeln ist dem Vorübergehen adverbiell zugeordnet. Es sind hier im Grunde die zwei Prädikate des Sommermorgens, Licht und Bewegung, auf zwei Verben verteilt, die sehr wohl und für Eichendorff nicht zu kühn zu einem einzigen „Vorüberfunkeln" zusammengezogen werden könnten.

Damit aber, daß dem Sommermorgen ein Funkeln zugeschrieben wird, ist die zunächst erwogene anthropomorphe Vorstellung völlig ausgeschlossen. Wir können in dem Sommermorgen kein körperliches Wesen sehen sondern nur eine ungreifbare Lichterscheinung, und es ließen sich für eine solche Auffassung der Tageszeiten bei Eichendorff die Belege häufen: *Der Morgen blitzte herrlich über die ganze Gegend* (II, 30f.), *der Morgen schien ihnen, in langen goldenen Strahlen über die Fläche schießend, gerade entgegen* (III, 128) usf. Auch in diesen Beispielen befindet sich nun das Licht, wie in unserem Musterfalle in Bewegung. Es wird gesagt: Der Sommermorgen ging vorüber. Sofern es sich dabei um die metaphorische Übertragung einer zeitlichen Veränderung in räumliche Bewegung handelt, ist dies dem alltäglichen Sprachgebrauch geläufig. Wir sagen auch: „Der Morgen ging vorüber" und denken uns nichts dabei. Eine verblüffende

kung entsteht jedoch, wenn Eichendorff hinzusetzt: *an allen Fenstern*. Damit die Redensart beim Wort genommen. Das „Gehen" ist dadurch, daß es auf n bestimmten Ort bezogen ist, aus einer verblaßten metaphorischen zu seiner prünglichen räumlichen Bedeutung erweckt.

Bevor wir nach dem Sinn dieser Anordnung fragen, wollen wir uns dessen gewissern, daß es sich auch hier um keinen Einzelfall handelt. Wie das Walten Tages- oder Jahreszeiten durch Licht oder Dunkel, so stellt Eichendorff n Wechsel gern durch Bewegung dar: Er sagt vom Mittag, er *war durch die len Waldschluchten . . . vorübergezogen* (II, 19), oder vom Frühling: er gehe *s aus den Tälern . . . über die gezirkelten Beete und Gänge* (III, 165), und mehr einmal lesen wir: *Von den Bergen sacht hernieder Steigt die wunderbare Nacht* 204, ähnlich z.B.: I, 262). Das Schwierige dieser Wendungen und das Zaubehe daran ist, daß eine Tageszeit wie der Sommermorgen, die wir uns als eine fassung denken, in die die Landschaft gesetzt ist, statt dessen als Teil der dschaft in diese versetzt wird und sich durch sie hindurch bewegt mit der chen Unbefangenheit, mit der dies in Eichendorffs Landschaften die Ströme Wolken und Winde und die Lichter und Klänge tun.

Diese Bewegung ist noch genauer zu bestimmen: Auch Mörike sagt einmal: ssen *stieg die Nacht ans Land, Lehnt träumend an der Berge Wand*, so wie endorff sagt: *die kühle, stille Nacht* [stieg] *über die Wälder herauf* (IV, 344). beiden Fällen ist der Eintritt der Nacht als Bewegung in der Landschaft, auer sogar: in die Landschaft, beschrieben. Aber bei Mörike handelt es sich eutig um eine anthropomorphe Personifikation und eine ganz andere Art der egung. Bei Mörike ist sie dunkel und geheimnisreich. Bei Eichendorff ist sie t weniger wunderbar, dabei aber von einer überraschenden räumlichen Bemtheit. *An allen Fenstern vorüber, durch die Waldschluchten vorüber, von den gen hernieder, über die Wälder herauf*, das ist unvergleichlich genauer als *ans d* und *an der Berge Rand*. Während wir bei Mörike nicht wissen, in welcher htung wir sein Land und seine Berge zu suchen haben, bleibt Eichendorff über Ort des Vorganges seiner Landschaft die Auskunft selten schuldig. Wie und welcher Wirkung das geschieht, wird sich noch erhellen, wenn wir die anderen egungen in Eichendorffs Landschaft untersucht haben.

ndem nun die Bewegung der Tageszeit als eine räumliche Bewegung von m Punkt aus beobachtet und auf diesen bezogen wird, werden die Schwierigen, die sich beim Vollzug dieser Vorstellung ergeben, nur noch größer. Wie man sich dieses „Vorübergehen" zu denken? Sollen wir an die Bewegung der ne am Himmel denken? Oder an die Verschiebung der Reflexe auf den stern? Diese beiden Bewegungen haben verschiedene Richtungen, und nur der Sonne kann allenfalls als ein „Vorübergehen" beschrieben werden. In em Falle aber ist die Bewegung so schnell, daß sie als solche anders als mit Zeitraffer wahrgenommen werden könnte. Schließlich aber ist überhaupt r ein einzelner Lichtstrahl als Bestandteil einer Landschaft denkbar — und

Eichendorff macht von dieser Möglichkeit ausgiebigen Gebrauch — aber nicht die Helligkeit überhaupt. Wenn man die Vorstellung dieses Satzes genau zu fixieren versucht, zerfällt sie vor unseren Augen. Wenn Eichendorff es auf „Anschaulichkeit" abgesehen hätte, wäre er kläglich gescheitert, und man hat ihm in der Tat oft solche Absichten zugeschrieben, um ihm dann ihr Mißlingen ankreiden zu können. Aber der Anstoß besteht nur so lange, wie man nachrechnet, der unmittelbaren Wirkung tut die Unvollziehbarkeit dieser Vorstellung keinen Eintrag. Was hier angestrebt wird, ist offenbar garnicht Körperlichkeit sondern eine Komposition von ungreifbaren Elementen, denen wir in Eichendorffs Landschaften immer wieder begegnen: Licht, Bewegung und Raum.

Aber enthält unser Satz nur dieses? Bietet er nicht auch Greifbares? „Fenster", „Palast"? Freilich heißt es *alle Fenster*, und diese scheinbare Verstärkung ist keineswegs geeignet, die Genauigkeit zu erhöhen[3], ganz abgesehen davon, daß *alle* eine sachliche Unmöglichkeit enthält, die schon verrät, daß Eichendorff nicht buchstäblich verstanden sein wollte. Es war ihm hier nur um den Fanfarenstoß zu tun, der von der Stattlichkeit des Palastes oder auch dem Glanz des Sommermorgens einen Eindruck vermittelt.

Immerhin auch der Palast, der Ort, an dem die Erzählung sich vorher schon einige Zeit aufgehalten hat, bildet einen konkreten Teil der Landschaft, ja, er kann geradezu dazu dienen, die Bewegung des Sommermorgens örtlich zu fixieren, so wie die Fenster noch die besondere Aufgabe erhalten, sein Funkeln aufzufangen. Das Bemerkenswerte ist aber nun eben, daß diese konkreten Bestandteile der Landschaft zwar angeführt werden, aber nicht um ihrer selbst willen, — grammatisch gesprochen, daß sie nicht Subjekte des Satzes sind sondern dem Verbum zugeordnet. Es heißt nicht: „Die Fenster funkelten im Sommermorgen", sondern eben umgekehrt: „Der Sommermorgen ging an den Fenstern des Palastes vorüber." So treten die beiden körperlichen Bestandteile der Landschaft dieses Satzes in den Dienst der körperlosen: Licht, Bewegung und Raum.

Da es jedoch unzulässig erscheint, aus einem einzelnen Beispiel weitgehende Folgerungen zu ziehen, wollen wir es im Augenblick bei dieser Beobachtung bewenden lassen und in unserer Analyse weiterschreiten und als Ergebnis unserer Untersuchung des ersten Satzes festhalten: Etwas Unsichtbares, nämlich eine Tageszeit, wird als Lichterscheinung verstanden, die sich durch die Landschaft bewegt, und zwar wird diese Bewegung im Reflex von einem bestimmten Ort der Landschaft aufgefangen.

Alle Vögel sangen in der schönen Einsamkeit. Fragen wir zunächst wieder nach dem Subjekt der Aussage. Im Gegensatz zum ersten Satz erhalten wir dieses Mal scheinbar einen greifbaren Gegenstand: *Vögel*, und sogar im Plural, und dieser

[3] Daß Eichendorff solche pauschalen Mengenangaben liebt, ist schon Gisela Jahn (a.a.O., S. 48) aufgefallen.

ural ist wiederum gesteigert durch das Zahlwort *alle*. Aber wie schon im Fall r „Fenster" stellt sich heraus, daß durch diese Vervielfältigung die Greifbar- t keineswegs erhöht wird. Im Gegenteil, „alle Fenster", das ist eine zwar auch bekannte, aber doch leicht feststellbare Zahl. Wie viel „alle Vögel" ausmachen, dagegen praktisch nicht zu berechnen, umso weniger als die Grenze des zu- nde liegenden Raumes (*Einsamkeit*) völlig unabgesteckt bleibt. Aber wenn ch „Vögel" ein Konkretum ist, so bleibt dies hier unerheblich. Denn die gel werden als Element der Landschaft gar nicht sichtbar — und *alle Vögel* nnte man ohnehin niemals zu sehen erwarten —, man hört sie nur singen, nlich wie die Sonne nicht selber als Himmelskörper auftritt, sondern nur der flex ihres Scheines. So redet, wie der erste Satz von einem Licht, dessen elle nicht genannt wird, dieser Satz von einem Klang, dessen Quelle un- htbar bleibt. Der Klang wird aber hier nicht als Bewegung verstanden wie s Licht des ersten Satzes und nachher das Läuten der Morgenglocken und überhaupt die Mehrzahl der Klänge in Eichendorffs Landschaften, den gelgesang nicht ausgeschlossen, sondern als an einem Ort befindlich. mmatisch ist dies dadurch angezeigt, daß die Präposition „in" hier mit dem tiv gebraucht ist.

Mit diesem Ort aber hat es nun eine besondere Bewandtnis: *in der schönen samkeit* — nehmen wir vorweg, daß das Adjektiv wieder reichlich nichts- end ist. Es ließe sich unschwer mit dem „herrlichst" des Sommermorgens tauschen. Daß Eichendorff sich mit farblosen Adjektiven wie diesem meist nügt, ist mehrfach bemerkt worden[4]. Aber könnte es in diesem Falle fehlen? lle Vögel sangen in der Einsamkeit"? Es entstünde sogleich eine Unbehaglich- t, weil damit den Vögeln, und gar „allen Vögeln" etwas zugeschrieben zu rden scheint, was ihnen nicht zukommt: Einsamkeit. Das Attribut „schön" t stellt klar, daß mit „Einsamkeit" hier kein Zustand gemeint ist sondern ein und daß somit „in" eine streng lokale Bedeutung hat. Eichendorff ge- ucht auch tatsächlich dieses Wort wohl stets in lokalem Sinn und kaum als ohne ein Attribut wie „schön", „still", „weit", „wunderbar". Auch ist die Art seiner Verwendung merkwürdig genug. Denn der Sprachgebrauch nt zwar die örtliche Verwendung von „Einsamkeit", aber doch nur in Be- tung auf den Menschen, als Aufenthalt eines Einsamen. Ein absoluter Ge- uch, wie er bei Eichendorff die Regel ist, ist ungewöhnlich. Was hier bezweckt wird noch deutlicher an anderen Beispielen: *Man hörte die Abendglocken ther durch die schöne Einsamkeit herüberklingen* (III, 190) oder: *Weiterhin mmerte eine unermeßliche Aussicht im Mondglanze durch die wunderbare Ein- nkeit herauf* (IV, 189). Hier ist die Einsamkeit nicht nur ein Ort sondern ein l der Landschaft, wie es in ähnlichen Fällen andere Abstrakta wie die lle[5] oder der Abend werden können.

. Jahn, S. 98f.
oben (S. 43): „durch die weite Stille".

Wie im ersten Satz, so wird auch im zweiten ein Abstraktum sinnlich ausgelegt, dort als eine Bewegung des Lichts, hier als ein Raum für Klang. Aber das Sinnliche ist auch hier nichts Greifbares. Die Ausbeute an greifbarer Körperlichkeit ist in diesem Satz noch geringer als im vorigen, und man fragt sich, wie aus solchem Stoff Landschaft entstehen kann.

Nun ist es auch erst der dritte Satz, bei dem wir das Gefühl haben, daß sich nun die eigentliche Landschaft öffnet, die typisch Eichendorffsche Landschaft, die so unverwechselbar ist, daß man sich fragt, wie ihre Eigentümlichkeit nicht schon längst erkannt werden konnte: . . . *während von fern aus den Tälern die Morgenglocken über den Garten heraufklangen.* Die Morgenglocken sind das Subjekt des Satzes, und sie steuern zweifellos einen beträchtlichen Stimmungswert bei. Wie der Sommermorgen das Frische und Neugeborene, wie die Vögel in der Einsamkeit das Fröhliche, vielleicht auch das leicht Verzauberte beitragen, so leihen sie der Landschaft das Feierliche und Sonntägliche. Aber als konkrete Bestandteile der Landschaft betrachtet, gilt für sie das gleiche, was schon von den Vögeln zu bemerken gewesen war. Auch hier bezeichnet die Vokabel als solche zwar etwas Konkretes, aber auch hier wird sie schon durch den Plural der Greifbarkeit entrückt. Wir werden über ihre Anzahl und ihren Ort durchaus im Ungewissen gelassen. Vor allem aber, die *Morgenglocken* könnten gar nicht sichtbar werden. Es sind nicht die metallenen Körper, die einen Bestandteil der Landschaft ausmachen, sondern wie bei den Vögeln die Klänge, die von ihnen ausgehen. Auch hier wäre das Wort „Morgenglocken" ohne Verlust ersetzbar durch ein Abstraktum: „das Geläute".

Anders steht es nun wiederum mit den *Tälern* und dem *Garten*. Die Bedeutung des *aus den Tälern* ist eine vielfältige und wird sich erst schrittweise erschließen. Die „Täler" sind, wie man mit einem gewissen Erstaunen feststellt, das einzige körperliche Element, das in weiterem Abstand auftritt. Berge, Wald, Ströme, Wolken und andere Landschaftsteile, die bei Eichendorff selten fehlen, sind hier nicht vertreten, und es meldet sich von neuem die Frage, wie gleichwohl hier unverkennbar Landschaft entstehen kann. Nun ist auch hier gleich zu bemerken, daß der Begriff „Tal", wenn er auch allein steht, dafür doch im Plural auftritt, und daß er dadurch eine Dimension gewinnt, die der Singular nicht hätte erzielen können.

Als etwas Bestimmteres aber scheint sich nun auch der *Garten* darzubieten. Er erfreut sich mit dem Palast als einziges Hauptwort in unserem Text des Vorzuges der Einzahl und der Nähe. Er macht für den Betrachter den unmittelbaren Vordergrund aus. Aber gerade hier ist nun eine frühere Beobachtung zu erneuern. „Täler" und „Gärten", diese beiden greifbaren Elemente, sind nicht Subjekt des Satzes, so wenig wie „Fenster" oder „Palast" es waren, und damit nicht Gegenstand der Aussage. In unserer ganzen Beschreibung sind die einzigen Konkreta, die in der Rolle von Subjekten auftreten, nämlich „Vögel" und „Morgenglocken", ihrer konkreten Bedeutung entkleidet. Alle anderen Konkreta treten in syn-

isch dem Verbum untergeordneter Funktion auf. Ihre Stelle wird ihnen ch die Präposition angewiesen, durch die sie eingeführt werden: *an den stern des Palastes vorüber, aus den Tälern, über den Garten herauf.* Das ist ein so seltsames Ergebnis, daß es zufällig erscheinen möchte. Eine ersuchung an breiterem Material, die hier nicht vorgelegt werden kann, möchte statistisch zu erhärten, daß es sich um nichts weniger als eines der ntigsten Aufbaumittel der Eichendorffschen Landschaft handelt. *Von den gen*, so heißt es, *aus den Wäldern, durch die Wipfel, über das Feld.* Niemand l den Eichendorffschen Klang dieser Formeln überhören. Es zeigt sich, daß de die kompakten und soliden Körper und Flächen, aus denen man sich dschaft aufgebaut denkt: Berg und Hügel, Tal und Grund, Garten und Feld, d und Bäume, nur sehr selten im Nominativ auftreten, etwas häufiger schon Akkusativ als Objekte eines Verbums der Wahrnehmung (Sehen und Hören), er Regel aber überhaupt, begleitet von Präpositionen, als adverbiale Bemungen des Ortes. Die Subjektstellung überlassen sie unscheinbaren Dingen Sommermorgen, Morgenglocken und Vögeln oder auch Nachtigallen und lhörnern, Quellen und Strömen, Lerchen und Wolken, Wagen und Schiffen Hunden und Eisenhämmern. Wenn man fragt, was diese Begriffe gemein- haben, dann entdeckt man, daß es sich entweder um Dinge handelt, die n Bewegung befinden, oder aber — und dies in der Mehrzahl — um Dinge, icht sichtbar und greifbar werden und überhaupt nicht Teile der Landschaft n. Was von ihnen in die Landschaft eintritt, sind vielmehr die Bewegungen, von ihnen ausgehen. Bewegungen, deren sprachlicher Ausdruck die verbalen teile sind.

ie Verben haben eine starke Neigung, die Substanz der Subjekte an sich ziehen. Wenn es heißt *Alle Vögel sangen*, dann besagt das nicht viel mehr als sang". Mit Ausnahme einer bestimmten Formel von nur bescheidener figkeit sind in Eichendorffs Werk die Vögel immer nur hörbar, nicht bar. Dasselbe gilt von den Morgenglocken. Wie man den einen Satz Verlust umformulieren konnte in: „Man hörte Vogelsingen", so könnte in dem anderen auch ohne Verlust die Morgenglocken völlig ausscheiden sagen: „Es läutete ... herauf." Das kollektive Subjekt nähert sich in r Substanzlosigkeit der Form des grammatischen Subjekts, in der Sub- und Prädikat gleichbedeutend sind. Ähnlich verhält es sich auch mit „Funkeln" des ersten Satzes, dessen kausale Ursache nichts anderes kann als die Sonne, ohne daß diese genannt oder als Gegenstand der rnehmung gegeben würde, und dem mit dem „Sommermorgen" eine Art matischen Subjekts untergeschoben wird. Vielleicht klärt sich auch nun Schwierigkeit, die wir mit dem Subjekt des ersten Satzes hatten. Es war er, sich den Sommermorgen als Subjekt einer räumlichen Bewegung vorzu- n. Als Träger der Bewegung erwies sich das Licht. Um sein Funkeln syntak- zu verankern, wählt Eichendorff, wie oft, als Subjekt das Allgemeinste und

U. OF I.
LIBRARY

Umfassendste. Er gebraucht, wie schon beobachtet worden ist, gern solche summarischen Formeln wie „Die ganze Gegend", „die Landschaft", „die Runde" usw[6].

Dieser Entwertung des Subjekts durch das Verbum in Eichendorffs Sätzen entspricht nun in seinen Landschaften die Emanzipation der Bewegung vom Körper. Denn mit diesen Bewegungen hat es eine eigenartige Bewandtnis. Von den drei finiten Verben, die Eichendorff in unserem Probestück gebraucht, bezeichnen zwei Verben Geräusche, und das Verbum des ersten Satzes „vorübergehen" erhält durch sein Adverbium „funkelnd" den Sinn einer Lichterscheinung. An einem umfangreicheren Material wäre leicht statistisch nachzuweisen, daß dies kein Zufall ist, sondern daß die Mehrzahl der Verben in Eichendorffschen Landschaften Verben des Klingens und Leuchtens sind und in zweiter Linie Verben der körperlichen Bewegung. Von Klang und Schein wird Eichendorffs Landschaft beherrscht. Klang und Schein aber haben nun diesen Vorzug vor anderen Bewegungen, daß sie unabhängig von ihrer materiellen Quelle wahrgenommen oder doch vorgestellt werden können und zu ihrer Bewegung keines körperlichen Vehikels bedürfen. Sie sind nicht Bewegungen von Körpern, sondern Verkörperungen von Bewegung. So wie hier das Funkeln, das Singen und das Klingen, so haben sich an allen den unzähligen Stellen, wo es bei Eichendorff rauscht und tönt, blitzt und strahlt, Klang und Licht emanzipiert von ihrer Quelle. Die Nachtigallen schlagen, die Wälder rauschen, die Winzer rufen, die Hunde bellen, der Mond scheint, der Strom glänzt, ein Ring blitzt, die Gegend leuchtet, Fackeln werfen Scheine, und fast stets bleibt das Subjekt selber ungreifbar und bedeutungslos und beinahe vertauschbar, was aber nicht entbehrlich ist, sind die Bahnen des Klangs und des Lichts, die von ihnen ausgehen.

Diese Emanzipation der Klänge und Lichter von den Körpern setzt aber nun voraus, daß sie als Bewegung aufgefaßt werden. Die Verben der Eichendorffschen Landschaften bezeichnen in der großen Mehrzahl Bewegung. Zwar trifft dies auf den zweiten Satz *Alle Vögel sangen* . . . nicht zu. Hier ist die Einsamkeit ein klingender, aber ruhender Raum und ist damit wie alles Unbewegte bei Eichendorff durch einen Anflug von Verzauberung berührt. Aber eine Prüfung etwa der anderen von uns zitierten Landschaftsstücke oder jede, sei es flüchtigste, sei es gründlichste Durchsicht von Eichendorffs Landschaften erweist, daß ein Landschaftsteil, der sich nicht in Bewegung befindet, bei ihm durchaus die Ausnahme darstellt. Solcher Bewegung finden sich die unbeweglichen Teile der Landschaft syntaktisch untergeordnet. Sie alle, die Fenster, an denen das Licht funkelnd vorübergeht, die Täler, aus denen die Morgenglocken, und die Gärten, über die sie heraufklingen, scheinen zu nichts zu dienen, als Bewegung auszusenden, weiterzuleiten oder von ihr gestreift zu werden. In der Vorherrschaft der Bewegung findet die Neigung zur Entstofflichung, zur Aufgabe von Körper und Kontur, die wir feststellen konnten und die als Ungenauigkeit oder Unanschaulichkeit beinahe so oft bemängelt wie bemerkt worden ist, ihr Gegenstück. Eichen-

[6] G. Jahn, a.a.O., S. 36.

s Landschaft ist nicht wie etwa die Stifters aus dem Festen und Dauernden
gt, sie ist ein körperloses Gebilde aus reiner Bewegung.
ewegung ohne Körper — damit allein ist der Gehalt von Eichendorffs Land-
ft aber noch nicht erschöpft. Zunächst erscheint es fraglich, ob aus bloßer
egung überhaupt Landschaft entstehen könnte. Dazu kommt aber auch, daß
assiven Elemente der Landschaft: Schloß, Garten und Täler ja nicht un-
bar oder ungreifbar sind wie Sommermorgen, Vögel und Glocken und aus
Landschaft nicht wegzudenken sind. Man könnte sogar versucht sein, das
n beobachtete Verhältnis von Zweck und Mittel umzukehren und die Be-
ng als einen technischen Kunstgriff zu erklären, nach Lessingschem Rezept
imultane Nebeneinander durch ein sukzessives Nacheinander aufzulösen,
damit das bloße „Beschreiben" zu vermeiden. Offenbar ist die Rolle der
n Bestandteile der Landschaft noch nicht genügend geklärt.
n ist aber mit der Bezeichnung „Bewegung" auch das Wesen der Be-
ngen in Eichendorffs Landschaft — sei es die Bewegung der Klänge und
er, sei es die Bewegung der Körper, für die unser Text uns ein Beispiel vor-
lt, — nur ungenau bestimmt. August Langen hat gezeigt[7], wie in der
tockzeit eine „dynamische" „Bewegungslandschaft" entsteht, die über den
n und Drang bis zu Jean Paul und darüber hinaus fortlebt und ihre Bewegt-
us einer Aktivierung des verbalen Satzteiles empfängt. Langen hat dafür
staunliches und an kühnen Wendungen reiches Vokabular vorlegen können.
stürmt und drängt, steigt und stürzt, schießt und treibt, quillt und wallt,
sich und bäumt sich, tanzt und taumelt — und nichts kann der Eichen-
chen Landschaft fremder sein und nichts hilfreicher, die Eigentümlichkeit
ichendorffschen Landschaftsbewegung zu unterscheiden. Zum ersten kann
„Dynamik" im eigentlichen Sinn, d.h. einer Bewegung, die einen Wider-
zu überwinden hat und daher einen gesteigerten Kraftaufwand voraus-
bei Eichendorff keine Rede sein, wie überhaupt alles Gewaltsame, alles
ge und Plötzliche von ihm nur mit dem Gefühl des Unbehagens verzeichnet
und nur unter bestimmten Voraussetzungen bei ihm vorkommt, die hier
entwickelt werden können. Zum zweiten sind aber auch die meisten Be-
ngen in der empfindsamen Seelenlandschaft von ganz anderer Art. Sätze
ie folgenden von Langen aufgeführten: ... *wie aufschwollen zum ersten*
neugeschaffen die Hügel, grottenreichen Gebirge und grünen Klippen (Maler
r, a.a.O., S. 290) oder *der verwundete Fels bückt sich ins schaudernde Tal*
sind bei Eichendorff nicht denkbar. Wohl aber ist dies eine gelegentliche
lung Maler Müllers wie: *Die Bäume rauschten freundlich herunter* (a.a.O.,
). Und in Jung-Stillings *Hin und wieder glänzten Bäche und Ströme* ...
(a.a.O., S. 301) brauchte man das Präfix „hervor" nur durch ein „herauf"
setzen, um eine Eichendorffsche Landschaftsformel zu erhalten.

[7] ust Langen, Verbale Dynamik in der dichterischen Landschaftsschilderung des 18. Jahr-
derts, ZfdPh 70, 1948/49, S. 249ff.

Diese Beispiele nötigen uns zu einigen Unterscheidungen. Die Bewegungen der beiden ersten der soeben zitierten Texte sind Bewegungen von Körpern. Sie verdanken ihre Dynamik geradezu der Schwere der Masse, die hier in Bewegung gesetzt wird. In den beiden letzten Texten dagegen bewegt sich nichts Körperliches mehr. Die Bewegung hat sich emanzipiert, wie in Eichendorffs Landschaft. Zwar fehlen auch bei Eichendorff die bewegten Körper nicht. Die Wolken und Winde, die Ströme und Straßen, die Schiffe und Wagen, die Reiter und Wanderer tragen lebhaft zu ihrer Bewegtheit bei. Aber sie alle sind Dinge, denen Bewegung natürlich ist. Sie bewegen sich daher leicht und ohne Widerstand und stehen der gänzlich von jeder Masse befreiten Bewegung der Klänge und Lichter nicht mehr fern. Wichtiger noch ist für uns ein anderer Unterschied. Die Bewegungen in den beiden ersten Beispielen sind Bewegungen von Körpern, die an ihren Ort gefesselt sind. Die beiden letzten Beispiele zeigen Bewegungen durch den Raum. Dies ist aber die Art der Bewegung in den Landschaften Eichendorffs[8].

Der Erzeugung solcher Bewegung dient eine Anzahl von Vorrichtungen, über die wir bisher uns zu verwundern versäumt haben. Wir haben die Wortarten gemustert und festgestellt, daß es unter den Hauptwörtern die immateriellen sind, die im Satz die beherrschende Stellung einnehmen, während die Konkreta syntaktisch untergeordnet sind. Wir haben beobachtet, daß die Adjektive farblos sind, und hätten zu ergänzen, daß sie auch numerisch nur schwach vertreten sind. Die Verben haben als Träger der Bewegung eine um so bedeutendere Aufgabe, aber eine genaue Betrachtung ergibt nun, daß sie diese nicht erfüllen könnten, wenn ihnen nicht eine Wortart zu Hilfe käme, die man wegen ihrer Unscheinbarkeit in den Katalogen, die man von Eichendorffs Lieblingswörtern angelegt hat, meist vergessen hat, obwohl sie in den Landschaftsbildern die am stärksten vertretene ist. Sie wird auch einen Widerspruch erklären, dessen wir uns schuldig gemacht zu haben scheinen.

Wir konnten feststellen, daß in Eichendorffs Landschaften die Verben des Klingens und Scheinens die Mehrheit bilden, und haben ebenso behauptet, daß die meisten ihrer Verben solche der räumlichen Bewegung sind. Nun ist Funkeln oder Klingen zunächst keine Bewegung, sondern nur eine Eigenschaft oder ein Zustand eines Körpers. Wenn diesen akustischen oder optischen Erscheinungen ein Bewegungssinn innewohnen sollte, dann muß er zumindest erst hervorgelockt werden, und dazu reicht das Verbum allein nicht aus. So begnügt sich Eichendorff auch nicht damit zu sagen: „Der Sommermorgen funkelte", sondern er sagt: er *ging . . . funkelnd . . . vorüber*. Er sagt nicht nur: „Die Morgenglocken klangen", sondern *klangen . . . herauf*, und er fügt sogar noch hinzu: *von fern . . . aus den Tälern . . . über den Gärten*. Es sind Präpositionen des Orts und ebensolche präpositionale Präfixe, die den Verben ihren Bewegungssinn verleihen,

[8] Eichendorff kennt auch die Bewegung „am Ort". Sie ist dem Formelkreis des „Auf und Ab" oder des „Hin und Her" oder des „Schillerns" vorbehalten. Da sie nur ausnahmsweise in die Landschaft eingreift, kann sie hier unberücksichtigt bleiben.

und es fällt nun auf, wie erstaunlich reich diese Wortart in unserem Text vertreten ist: *Draußen — an — vorüber — in — von fern — aus — über — herauf.* Wenn man von den Artikeln absieht, macht diese Gattung nicht weniger als ein Drittel des Wortmaterials (9 von 27 Wörtern) unseres Textes aus und bildet damit die zahlreichste Wortgruppe. Im letzten Satz, dem Satz, in dem sich eigentlich die Landschaft erst erschließt, stellt sie sogar die Hälfte aller Wörter[9]. Unter diesen Präpositionen überwiegen daher auch diejenigen, die nicht das Sich-Befinden an einem Ort, sondern eine Bewegung bezeichnen. Das *Draußen*, durch das der Schauplatz verlegt wurde, und das *in* bilden die einzigen Ausnahmen[10]. Dem *an* dagegen wird durch das *vorüber*, dem *fern* durch das *von* ein Bewegungssinn ausdrücklich mitgeteilt.

Wir führen einige andere Beispiele auf, die sowohl unsere Anschauung von dieser Erscheinung bereichern als auch bezeugen sollen, daß unsere Landschaft nicht allein steht, und damit den Nachweis vorläufig ersetzen sollen, daß ihre Struktur für Eichendorffs Landschaft typisch ist. *Von weitem rauschte die Donau über die Felder herüber* (III, 26). *Seitwärts aus dem tiefen Grunde blitzte zuweilen die Donau zwischen den Bäumen nach uns herauf* (III, 85).[11] Auch in diesen Landschaften ist ein Licht oder Schall durch präpositionale Vorrichtungen in Bewegung gesetzt. Auch hier ist die Bahn dieser Bewegung beschrieben. Sehen wir zunächst einmal ab von den Mittelgliedern, so erstreckt sich diese Bewegung zwischen zwei Punkten, die stets gegeben sind: Wie in unserer Musterlandschaft *von fern . . . herauf*, so heißt es hier *von weitem . . . herüber*, *aus dem tiefen Grunde . . . herauf*. Diese beiden Punkte sind nun nicht unabhängig voneinander, sondern aufeinander bezogen. Durch die *von* oder *aus* ist zwar zunächst nur der Ausgangspunkt der Bewegung gegeben, durch den Zusatz *fern* oder *weitem* ist aber auch schon das Ziel angesagt und damit das Steuer eingestellt, noch ehe die Bewegung eingesetzt hat. (Etwas ähnliches geschieht durch das *dem tiefen Grunde* des letzten Beispielsatzes.) Denn mit der Ortsbestimmung „fern" (bzw. dem hier gleichbedeutenden „weit") hat es ja die eigentümliche Bewandtnis, daß sie jeweils einen weiten Ort im Raum voraussetzt, von dem aus diese Bestimmung getroffen wird, und dieser Ort wird nun auch ausdrücklich bezeichnet durch das „her" („-auf" bzw. „-über"), durch das an ihrem diesseitigen Ende die Bewegung auffangen wird.

Wie häufig Eichendorffs Bewegungsverben mit einem solchen „her-" + Präposition („herauf", „herüber", „herein" usw.) ausgestattet sind, oder — seltener — mit seinem Gegenstück, dem Präfix „hin-" + Präposition („hinein",

[9] Über die Häufigkeit der lokalen Adverbia vgl. G. Jahn, S. 100.

[10] Die Präpositionen „in", „an", „auf", „unter", „über", „vor" und „zwischen", die, je nachdem ob sie die Lage an einem Ort oder die Richtung einer Bewegung bezeichnen, mit dem Dativ oder dem Akkusativ konstruiert werden, werden bei Eichendorff überwiegend in der letzteren Form verwendet, und auch in seltenen Fällen, in denen Eichendorff die dativische Konstruktion gebraucht, kann man häufig eine versteckte Beziehung auf eine Bewegung bemerken, die hier nicht erörtert werden kann.

[11] Vgl. auch die meisten der schon früher aus anderen Anlässen zitierten Landschaften.

„hinaus", „hinunter" usw.), ist schon anderswo bemerkt worden[12]. Mit diesen Präfixen „her-" und „hin-" ist dem Verbum nicht nur eine Bewegung mitgeteilt, sondern seiner Bewegung auch eine Richtung, im einen Falle die des Kommens und im anderen die des Gehens. Es ist mit ihnen jeweils ein Punkt gegeben, in einem Falle das Ziel, im anderen der Ausgangspunkt der Bewegung, nämlich das Hier. Ein solches Hier ist nun vorausgesetzt in einer dritten bei Eichendorff häufigen Präfixkombination, dem „vorüber" (oder „vorbei"), die seltener, aber immer noch wohl hundertfach in Eichendorffs Landschaftswelt nachzuweisen ist. Das *vorüber*, das die Bewegung unseres ersten Satzes regiert, ist nichts als die Kombination einer „her"- und einer „hin"-Bewegung, wo zwar allerdings Ausgangs- bzw. Endpunkt ungewiß bleiben (was nicht in unserem Beispiel, aber in vielen anderen Fällen den Symbolgehalt der Formel ausmacht), aber stets ein Punkt bestimmt ist: das Hier, der Ort des Betrachters, der mit wenigen Ausnahmen in allen Landschaften Eichendorffs, so konturarm und fragmentarisch sie sonst sein mögen, angegeben ist, und auf den sie orientiert sind.

Die Landschaften Eichendorffs sind von einem Punkt aus gesehen, der seinerseits in der Landschaft liegt, oder, wie man genauer sagen sollte: am Rande der Landschaft, und ihre Bewegung muß diesen Punkt passieren, sei es, daß sie ihm zustrebt, sei es, daß sie von ihm ausgeht, sei es, daß sie an ihm vorbei geleitet wird. Diese perspektivische Anlage von Eichendorffs Landschaft offenbart sich nicht nur in der Steuerung der Bewegung sondern auch in der Bestimmung der Lage von Orten. Das *Draußen*, mit dem unser Text anfing, ist ja eine solche perspektivische Präposition. Es ist noch orientiert auf den Schauplatz der vorangegangenen Episode der Erzählung, der sich im Innern des Palastes befand, und der sich inzwischen durch die Verlagerung der Szene in ein „Drinnen" verwandelt hat. In Eichendorffs präpositionalem Gebrauch überwiegen durchaus diese perspektivischen Präpositionen wie „draußen" oder „drunten" oder im Zusammenhang der Situation gleichbedeutende präpositionale Verbindungen wie „unter dem Fenster", „vor dem Haus", „im Garten" oder auch das *in den Tälern*, wie wir es in unserem Muster finden, und dessen Bedeutung sich noch erschließen wird.

Es ist diese perspektivische Orientierung, die Eichendorffs Landschaft unterscheidet von der absoluten Landschaft Stifters, aber auch von der anarchischen Bewegtheit der Sturm- und Drang-Landschaft, und die sie davor bewahrt, in kaleidoskopisch partikularer Bewegung zu zerfallen wie die Jean Paulsche Landschaft. Man sollte sich darum hüten, wenn man es nicht auf eine Verwirrung der Begriffe abgesehen hat, diese perspektivische Orientierung der Eichendorffschen Landschaft als „subjektiv" zu bezeichnen. Zur Spiegelung privater und akuter Empfindungen der Romanfiguren oder des Verfassers hat Eichendorff seine Landschaften nicht gebraucht, wie es überhaupt in der Romantik „Subjektivismus" nur als Gegenstand der Verhöhnung gibt, es sei denn,

[12] Gisela Jahn, a.a.O., S. 61.

man rechnete Tieck und Wackenroder zu ihr, wozu kein unbegrenzter Anlaß besteht. Dagegen ließen sich an der Eichendorffschen Landschaft bei einer weiter ausgreifenden Untersuchung die Grundzüge dessen demonstrieren, was man — analog zu Bergsons „erlebter Zeit" — im Gegensatz zum geometrischen Raum den „erlebten Raum" nennen könnte[13].

Von diesem Hier aus allein erschließt sich die Eichendorffsche Landschaft. So ungenau die Lage der Orte in Eichendorffs Landschaft sonst fixiert sein mag, auf diesen Punkt sind sie alle visiert. Aber diese Orte zeigen dem Betrachter nicht willenlos das Spiegelbild seines eigenen Gesichts, wie dies in der subjektiven Seelenlandschaft der Fall ist. Die Landschaft befindet sich zwar, was hier nicht ausgeführt werden kann, mit dem Betrachter in der engsten Kommunikation, aber sie steht ihm autonom gegenüber. Auch sie hat ihren eigenen Mittelpunkt, nämlich den Ort, von dem im Grunde alle Bewegung der Landschaft ausgeht, oder der in den „Hin-"Landschaften alle Bewegung anzieht: die „Ferne". Die Ferne ist in Eichendorffs Landschaft ein wahrhaft magischer Ort. Sie ist zugleich eine für sein Lebensgefühl grundlegende Kategorie. Sie kann hier weder als Begriff noch als Symbol erschöpft werden. Nur so viel ist zu sagen, um der Verwirrung zu steuern, daß die Ferne zwar niemals zu erreichen ist oder auch nur eine Annäherung zuläßt — denn jede in Nähe verwandelte Ferne würde aufhören, Ferne zu sein — daß sie aber, wie unser Beispiel zeigt, durchaus in der Landschaft liegt und nicht etwa im Unendlichen, wie überhaupt die Kategorie des Unendlichen dem Lebensgefühl der Empfindsamkeit oder der Philosophie des Idealismus entstammt und der eigentlichen Romantik durchaus fremd ist. Das sogenannte Unendliche, in seiner säkularisierten Form ein Euphemismus für das Nichts, kommt bei Eichendorff als Begriff kaum vor. Seine landschaftlichen Symbole, den unbegrenzten und leeren Raum der Ebene oder des Meeres, erwähnt er selten und kaum ohne den Ausdruck des Unbehagens, wenn nicht des Grauens.

Eichendorffs Landschaft ist dagegen die endliche und gegliederte Landschaft, aber nun freilich auch wiederum nicht die enge und schroffe Landschaft des Hochgebirges, denn auch diese wird, soweit sie vorkommt, mit Bedeutungen versehen, die negative Wertvorzeichen tragen, sondern eine Landschaft, die zwar Raum läßt für Ferne, bei der aber der Zwischenraum zwischen dem Hier und der Ferne nicht leer bleibt. Wir haben bisher die kompakten Bestandteile der Landschaft so behandelt, als ob sie ausschließlich dazu dienten, in Verbindung mit einer Präposition die Bewegung zu befördern. Aber wir werden uns damit noch nicht zufrieden geben können. Denn es verhält sich ja doch keineswegs so, daß Täler und Garten darüber völlig verschwinden. Sie machen ihre Anwesenheit

[13] Es ist dem Verfasser eine unvermutete und verblüffende Bestätigung, daß Begriffe, Aspekte und Attribute des „erlebten Raumes", die er in seiner unveröffentlichten Untersuchung von Eichendorffs Raumvorstellung ablesen konnte, von O. F. Bollnow soeben bis in viele Einzelheiten hinein gleichlautend auf existential-analytischem Wege gewonnen worden sind. Vgl. O. F. Bollnow, Der erlebte Raum, Zeitschrift für die gesamte Medizin, 11, 1956, S. 97 ff.

in starkem Maße geltend, was evident wird, sobald man sie einmal versuchsweise ausschaltet. „Während von fern die Morgenglocken herklangen" — solche verkürzten Landschaften kommen bei Eichendorff vor. Sie würden genügen, um die bisher festgestellten Strukturelemente: Bewegung aus der Ferne zum Hier zu erzeugen. Aber die eigentümliche Verarmung, der unsere Landschaft bei solcher Verkürzung verfiele, verrät, daß Täler und Garten noch mehr bezwecken, als nur die Bewegung zu geleiten und zu steuern.

Eichendorff hat das unverkennbare Bedürfnis, zwischen die beiden Pole der Bewegung dritte Orte einzuschalten, die von der Bewegung passiert werden. Er bedient sich dazu der Präpositionen „durch", „über" und „zwischen". Wie er hier sagt: *über den Garten*, so hieß es in anderen von uns schon aufgeführten Beispielen: *über das stille Feld, durch die weite Stille . . . herüber, durch die schöne Einsamkeit herüber, über das Feld herüber, zwischen den Bäumen herauf.* Hier wird nicht nur zwischen der Ferne und dem Hier ein Bogen geschlagen, und hier wird auch nicht nur die Bewegung verstärkt und ihre Richtung bestätigt, sondern damit wird auch die zwischen beiden Polen drohende Leere durch Zwischenglieder ausgefüllt, es wird zwischen dem Betrachter und der Ferne vermittelt und der Verwechslung der Ferne mit dem Unendlichen gesteuert. Vor allem aber wird hier nicht nur Bewegung gestiftet, sondern auch ihr Weg beschrieben. Damit ist die Bewegung selbst durch die Landschaft hindurchgeleitet und diese überhaupt erst realisiert. Wiederholen wir den Versuch, für die bloße Herstellung von Bewegung entbehrliche Zwischenglieder wegzunehmen, um sie dann Stück für Stück wieder einzusetzen, und beobachten wir, was dabei geschieht. Beginnen wir damit, auch die Bewegung wegzudenken und anzusetzen: „Während die Morgenglocken klangen", um dann schrittweise zu ergänzen „Während die Morgenglocken heraufklangen", „Während die Morgenglocken über den Garten heraufklangen", „Während die Morgenglocken aus den Tälern über den Garten heraufklangen", „Während die Morgenglocken von fern aus den Tälern über den Garten heraufklangen", und wir werden bemerken, wie die zuerst zusammengeschrumpfte Landschaft sich ausdehnt, indem auf der Achse, die durch die Bewegung dargestellt wird, Abstände eingetragen und damit Raumzonen abgesteckt werden, die den Zwischenraum ausfüllen zwischen dem Hier und jenem anderen Rande, an dem die Ferne liegt. Indem Landschaft so erfüllt wird, wird sie zugleich gedehnt, die Ferne wird, indem sie vermittelt wird, zugleich hinausgerückt. So entsteht Raumtiefe[14], und damit erhält der Raum seine wichtigste Dimension.

Mit dieser Dimension kann sich in unserer Landschaft keine andere messen. Die Dimension der Breite ist hier auch weniger deutlich entwickelt als in anderen Landschaften Eichendorffs, aber sie ist doch unverkennbar. Wir haben bisher

[14] Wir sind auf den Ausdruck „Raumtiefe" zur Bezeichnung der Dimension „nah" und „fern" angewiesen, gedenken ihn aber weiterhin zu vermeiden, weil wir für die dritte Dimension des erlebten Raumes, die vertikale, keine andere Bezeichnung haben als ebenfalls „Tiefe".

nur verschwiegen, daß die Bewegung „von fern" nicht eine einzige, sondern eine mehrfache ist. Daß Eichendorff die *Morgenglocken* im Plural gebraucht, ist dabei weniger ausschlaggebend, als daß er es auch mit den *Tälern* tut. Dadurch daß Eichendorff die Morgenglocken *aus den Tälern* klingen läßt, werden sie an verschiedenen Stellen des Raumes verstreut, die nicht auf einer zentralen Achse hintereinander liegen. Um jeden Zweifel über die Wirkung dieser Vorkehrung zu beheben, genügt es, *aus den Tälern* zu ersetzen durch „aus dem Tal", um zu bemerken, wie sogleich die Landschaft zusammenschrumpft. Der Plural verleiht der Landschaft die Dimension der Breite, und darum werden überall in den Eichendorffschen Landschaften die Gegenstände, die nicht in der Nähe liegen, in den Plural gesetzt, während die Nähe grammatisch durch den Singular gekennzeichnet ist. Damit wird der Vordergrund perspektivisch verdichtet, während in der Ferne der Raum sich fächerförmig ausdehnt.

Schließlich dient das gleiche *aus den Tälern* auch, unserm Raum noch die dritte Dimension zu verleihen. Bei aufmerksamer Beobachtung wird man bemerken, daß in dem Augenblick, in dem man liest *aus den Tälern*, etwas Merkwürdiges geschieht. Man findet sich unvermutet physisch gehoben. Während bisher für den Leser des Bruchstückes die Lage des Standortes durchaus unklar geblieben war, weiß man sich augenblicklich auf einer Anhöhe stehend, was dann durch das abschließende *herauf* bestätigt wird. Das *aus den Tälern* gehört zu den schon erwähnten Relationsbegriffen, durch die implicite auch über den Standort des Betrachters etwas ausgesagt wird. Daß der Höhenblick der gewöhnliche Zugang zu Eichendorffs Landschaften ist, gehört zu den wenigen Erkenntnissen, die Allgemeingut sind, wenn auch zu bemerken ist, daß von den drei Dimensionen des erlebten Raumes die Ferne am stärksten, die Höhe dagegen am schwächsten entwickelt ist. Dadurch, daß die Täler in die Ferne gerückt sind, braucht der Blick sich nur leicht zu senken. Eichendorff liebt zwar den Blick von der Höhe, aber nur, wenn dieser in einem flachen Winkel erfolgt. Das Extrem, der nahezu senkrechte Blick in den Abgrund am Rande einer Klippe, gehört zu den Vorstellungen, die bei ihm stets mit entschiedenen Unlust- und Unwert-Gefühlen verknüpft sind. Aber Eichendorffs Landschaftsgefühl bedarf eines erhöhten Standpunkts. Von der Tiefe aus sind seine Landschaften selten und dann nur unter besonderen Voraussetzungen und mit besonderen Empfindungen gesehen.

Wenn wir aber nun unsere Frage nach dem eigentümlichen Wesen unserer Musterlandschaft wiederholen, so kann es nicht in ihren Inhalten liegen. Ihre Inhalte sind in anderem Zusammenhang nicht bedeutungslos, als Elemente der Landschaft sind sie jedoch ausnahmslos auswechselbar. Für die Landschaft ist es unerheblich, ob es die Nachtigallen oder Hunde sind, die man aus der Ferne hört, ob es ein Sommermorgen ist oder Windlichter, was in den Fenstern funkelt. Ihre Körperlichkeit (verkörpert in den Subjekten) ist ohnehin gering und entweder verdeckt oder doch entwertet zu Gunsten der Bewegungen (getragen von den Verben und befördert von den Präpositionen), vorwiegend solcher von

immateriellen Lichtern und Klängen. Diese Bewegungen durchlaufen Bahnen, die durch die Landschaft gelegt sind, die alle auf einen Punkt orientiert sind, das Hier, dem am jenseitigen Rande der Landschaft die Ferne antwortet. Zwischen dem Hier und der Ferne entspinnt sich eine Kommunikation, die wir hier auf sich beruhen lassen müssen. Zwischen diesen beiden Polen aber dehnt sich die Landschaft aus mit allen drei Dimensionen des „erlebten Raums", bestimmt durch (mit Hilfe der Präpositionen und der Plurale) in der Landschaft verstreute Punkte, die Signale aussenden oder weitertragen.

Verfolgen wir nun noch einmal den Gang unserer Landschaftsbeschreibung. Zu Anfang wurde die Erzählung aus dem geschlossenen Raum in das *Draußen* verlegt. Dort wurde ein Ungreifbares, der *Sommermorgen*, beschrieben, als ob es sich um die Bewegung eines Körpers durch die Landschaft handele. Eine andere Abstraktion, die Einsamkeit, wurde erfahren als ein von Klängen erfüllter Raum. Nachdem wir so die Nähe durchschritten hatten, wurde das Bild erweitert. Mit dem *von fern* fühlten wir uns auf einmal an den Rand eines freien Ausblickes gestellt. Durch die Ferne erhält er seine Tiefe, durch die Täler erhält er Breite, und ebenfalls durch die Täler, zusammen mit dem *herauf*, gewinnt er Höhe.

Die Feststellung läßt sich nicht länger zurückdrängen, daß es Raum ist, was hier gestaltet wird, und die Worte „Raum" und „räumlich" wären einzusetzen an vielen Stellen, wo wir sie bisher, um dem Gang der Untersuchung nicht vorzugreifen, absichtlich vermieden haben. Täuschen wir uns nicht, so hat sich damit das Wesen der Eichendorffschen Landschaften erschlossen. Sie haben, was immer ihre jeweiligen Inhalte oder ihre jeweiligen Stimmungsgehalte ausmachen mögen, dieses gemeinsam: sie sind Schöpfungen aus Raum. Sie sind arm an gegenständlichem Inhalt und körperlicher Kontur, aber sie sind verschwenderisch ausgestattet mit räumlichen Relationen. Eichendorffs Landschaft ist reiner Raum, aus nichts gemacht als aus Bewegung, der konsequenteste Versuch, reinen Raum in der Dichtung darzustellen, den wir kennen. Wenn wir sagen „reiner Raum", so meinen wir nicht den abstrakten Raum der Geometrie. Eichendorffs Landschaft ist nicht absoluter Raum, sondern „erlebter Raum". Sie ist körperlos, aber nicht leer oder leblos, weit, aber nicht unendlich.

Wenn wir nicht irren, ist es dies, was den Zauber erklärt, der von unserer Landschaft ausging. Wenn das Wesen von Eichendorffs Landschaft Raum ist, so ist wiederum ihre vorzüglichste Eigenschaft Geräumigkeit oder, wie Eichendorffs Formel lautet, „Weite", und diese Weite ist nun für Eichendorff ein Bedürfnis, das in seinem Lebensgefühl tiefer begründet ist, als hier gesagt werden kann. Der Raum ist — neben der Zeit — Eichendorffs „Urerlebnis". Es gibt kein seelisches und kein sittliches, kein soziales und kein religiöses Verhältnis, das sich ihm nicht unwillkürlich in Raumwerte umsetzte, das Bewußtsein der Zeit nicht ausgeschlossen. Eine Erschließung der räumlichen Symbolik würde den Schlüssel zu Eichendorffs Geheimnis liefern und ihn als einen Dichter erweisen, der mit keinem zu vergleichen ist.

Forschungsbericht

Die Goethe-Forschung in England seit 1949

von

Leonard Ashley Willoughby (London)

Jeder Forschungsbericht über Goethe in England muß unumgänglich von der von Alexander John Dickson zusammengestellten Bibliographie in PEGS NS. XIX (1951) ausgehen, wo die gesamte Literatur über Goethe seit 1909, dem Erscheinungsjahr der früheren Bibliographie von L. und E. Oswald (PEGS XI), verzeichnet ist. Ein kurzer Nachtrag vom gleichen Verfasser in PEGS NS. XX (1951) dient als Ergänzung[1]. Eine vorläufige Übersicht über die Goethe-Feier in England 1949 — sie gipfelte in dem Festakt an der Universität London, wobei Thomas Mann die Festrede hielt — ist von C. P. Magill gegeben worden (PEGS NS. XX, 1951). Sie verzeichnet alle, oder fast alle, bis 1950 erschienene Literatur einschließlich der Jubiläumsnummer von GLL (Juli 1949) und der „Essays on Goethe" (ed. by William Rose, London, 1949). Es scheint beinahe, als ob sich das Interesse für Goethe in den vielen Begebnissen dieses Jahres erschöpft und der Berichterstatter recht gehabt hätte, als er behauptete[2]: „Das Goethe-Jahr hat kaum eine Spur zurückgelassen", will sagen, in weiteren Kreisen Englands, denn selbstverständlich geht die zünftige Germanistik ihre vorgezeichneten Wege weiter. Jedes Jahr druckt die English Goethe Society[3], die nur ein Jahr jünger als ihre deutsche Schwester ist, einen Band von Vorträgen, welche Goethe zum Mittelpunkt haben. Obwohl sie sich als Ziel setzt, mit der internationalen Goethe-Wissenschaft in ständiger Fühlung zu bleiben, und darauf bedacht ist, namhafte deutsche, französische und amerikanische Gelehrte unter ihre Mitarbeiter zu zählen, stellen die germanistischen Abteilungen der britischen Universitäten natürlich die Mehrzahl der Vortragenden.

Es ist daher seit 1949 eine beträchtliche Anzahl von wissenschaftlichen Arbeiten über Goethe in PEGS erschienen. Ob sich dabei ein bestimmter angelsächsischer Standpunkt feststellen läßt, ist fraglich. Auch hierzulande haben sich die in der Literaturwissenschaft beliebten Methoden bemerkbar gemacht, auch hier wird die Interpretationsmethode gepflegt, die wie anderswo die geisteswissenschaftliche und die alte philologische verdrängt. So geht die Forschung von Elizabeth M. Wilkinson — seit 1953 die Schriftführerin der English Goethe Society — von diesem Gesichtspunkte aus. Ihre Pionierarbeit „The Relation of Form and Meaning in Goethe's 'Egmont'"[4] bildet den Auftakt zu einer Reihe wichtiger Arbeiten über das Formprinzip in der Dichtung an Hand von Goethes eigner Theorie und Praxis. Ihr Aufsatz „'Tasso — ein gesteigerter Werther' in the light of Goethe's principle of 'Steigerung'" erschien als Jubiläums-

[1] Nützliche Übersichten auch in The Year's Work in Modern Language Studies, hrsg. von The Modern Humanities Research Association, Cambridge, jährlich; und in Goethe, NF. des Jb. der Goethe-Gesellschaft.

[2] Vgl. PEGS NS. XX, 1951.

[3] Vgl. Hermann George Fiedler, „Memories of Fifty Years of the English Goethe Society", London, 1936. (PEGS NS. XII, 1936.)

[4] PEGS NS. XVIII, 1949.

aufsatz anläßlich der Goethe-Feier in der Modern Language Review[5]. Sie geht von einer Untersuchung des Begriffes „Steigerung" in Goethes wissenschaftlichem Denken aus und zeigt, wie er in seinem berühmten Gespräch mit Eckermann das Wort in ebendiesem Sinne auf Tasso anwandte. Bloß in diesem Sinne sollte der Ausdruck in Bezug sowohl auf die Werke selbst wie auf die Titelhelden gebraucht werden. Wie andere Kritiker sieht sie den Hauptunterschied zwischen Werther und Tasso in des letzteren Vermögen, seinem Leid Form zu geben, kraft dessen er Werthers kläglichem Ende entgeht. Aber sie geht noch weiter: dies geschieht nicht nur dadurch, daß er erkennt, es sei ihm gegeben zu sagen, „was er leide", sondern dadurch, daß es ihm tatsächlich gelingt, in den darauf folgenden Reden diesem seinem Leiden dichterischen Ausdruck zu geben. Damit ist, wie Rasch sagt, „ein wesentlicher Schritt in der Richtung auf eine neue Tasso-Interpretation gemacht worden".

Dr. Wilkinsons Auffassung von Goethes Formbegriff fand den treffendsten Ausdruck in ihrem vor der British Academy gehaltenen Vortrag „Goethe's Conception of Form"[6]. Es ist ihr um „das gegliederte Gebilde" zu tun, das Goethe den Wissenschaften und der Welt entnimmt, das er als Dichter der Welt aufdrängt, ohne allerdings den Unterschied zwischen Naturform und Kunstform zu verwischen, dessen er sich vollkommen bewußt ist. Es gelingt ihr, die Dringlichkeit des Problems sowohl für Goethe selbst wie auch für die Neuorientierung unseres eigenen Verhältnisses zu Goethe klar an den Tag zu legen. Ist doch die innere Verwandtschaft zwischen Wissenschaft und Literatur immer mehr zur Tagesfrage geworden, und The International Federation of Modern Languages and Literatures widmete beinahe zwangsmäßig ihren sechsten Kongreß der Erörterung des Themas „Literature and Science"[7]. Schon Michael Abercrombie hatte sich 1949[8] gegen die vermeintliche Gleichstellung von Kunstgesetz und Naturgesetz bei Goethe gestemmt, ohne allerdings mit der einschlägigen Literatur genugsam vertraut zu sein. Der Oxforder Germanist, Ernst Leopold Stahl, unternimmt in seinem dem Kongreß erstatteten Bericht „Nature and Art in Goethe's Science and Poetry" den Versuch, das Paradox zu lösen: Kunst und Natur sind einander ähnlich und trotzdem wesentlich unähnlich. Wie E. M. Wilkinson sieht er einen der Unterschiede darin, daß ein Kunstwerk geistigen Gehalt besitzt, ohne aber zu merken, daß gerade der Hauptunterschied, woraus alle anderen folgen, in der Erschaffung einer Gestalt in einem vom Künstler selbst gewählten Medium besteht. Es geht Stahl darum, zu betonen, daß für Goethe die Formen der Kunst durch Symmetrie und Proportion bedingt waren, d.h. durch Rücksichten, welche für Gestaltungen der Natur völlig belanglos sind. In der Folge aber wird er dadurch irregeführt, daß er das Wort *Symbolik* in Goethes Wortgebrauch mißdeutet. Nicht als eine Forderung nach

[5] MLR XLIV, 1949. Deutsch in Goethe XIII, 1951. In seinem Aufsatz „Tasso's Tragedy and Salvation" in „German Studies Presented to Leonard Ashley Willoughby", Oxford 1952, S. 191ff., bearbeitet Ernst Leopold Stahl ungefähr dasselbe Gebiet, indem er Tassos „Verklärung" als Erhöhung seines irdisch bedingten Selbst zu einer freieren, gesteigerten Existenz ansieht, in der es ihm gegeben ist, sein Gefühl zu distanzieren, um dichterisch auszusprechen, „was er leidet". Vgl. Wolfdietrich Rasch, „Goethes 'Torquato Tasso', die Tragödie des Dichters", Stuttgart, 1954.

[6] Proceedings of the British Academy XXXVII, London, 1953.

[7] „Proceedings of the sixth triennial Congress", Oxford, 1955. Vgl. die einschlägige Auseinandersetzung mit diesem Thema in GLL, Juli 1956 von E. M. Wilkinson.

[8] In Nature, Aug. 1949. Vgl. desselben „Goethe as a Biologist" in New Biology VIII, April 1950.

einer symbolischen Dichtungsart — wie etwa „le symbolisme" — gebraucht es Goethe, sondern um die Poesie überhaupt, d.h. um eine symbolische Form unter anderen, wie etwa Mathematik, Musik, Tanz usw., zu bezeichnen. Diese Verwechselung ist auch daran schuld, daß Stahl Goethes Forderung in seinem Aufsatz *Probleme* (Goethe, Jub.-Ausg. 39, S. 342ff.) nach der Aufstellung einer *Symbolik* mißversteht. Wie E. M. Wilkinson in ihrer gründlichen Untersuchung „The Poet as Thinker" klarmacht[9], bedeutet dies für Goethe kein Verlangen nach einer schon vorhandenen Symbolik, sondern nach einer Symbolik, die noch erfunden werden muß. Der Physiker, Professor Rolf King in Harvard, mag, wie Heinrich Henel in einem anderen Aufsatz desselben Bandes „Literature and Science" unterstreicht, wohl recht haben, wenn er behauptet, daß Goethe, wäre er nur genügend mathematikfest gewesen, in ihr solche Symbolik gleich zur Hand gehabt hätte. Allein es geht klar aus E. M. Wilkinsons sorgfältiger Prüfung der betreffenden Stelle bei Goethe hervor, daß er unter dieser neu aufzustellenden Symbolik unmöglich eine existierende Symbolik, geschweige denn eine bestimmte Art von Dichtung verstanden haben kann, weder seine eigene noch die jemandes anderen.

In „The Poet as Thinker" beschäftigt sich E. M. Wilkinson grundlegend mit der Frage der verschiedenen Denkarten bei Goethe. Sie vermag ihre scharfen Unterscheidungen nur unter der Voraussetzung zu formulieren, daß das Denken nicht etwa in Symbolen seinen Ausdruck findet, sondern daß umgekehrt das Symbol-Machen oder die Symbolik die unerläßliche Vorbedingung alles Denkens ist; wie sie es schon früher in ihrem Tübinger Vortrag[10] klar zum Ausdruck gebracht hat. Gerade weil Goethes eigene Denkweise, obwohl klar und deutlich, nicht in streng bündiger Form zum Ausdruck kommt, ist es höchst vonnöten, daß Kritiker, die sich mit seinem Denken befassen, es nicht an Strenge und Logik fehlen lassen. Sonst kommen leicht solche arge Interpretationsfehler vor, wie sie Bertha Mueller in ihrer Übersetzung „Goethe's Botanical Writings" unterlaufen sind[11].

Schon Coleridge bezweifelte Goethes wissenschaftliche Methodik[12], und sein Rang als Wissenschaftler[13] ist für englische Fachleute durch die ablehnende Haltung des bekannten Physiologen, Sir Charles Sherrington, anscheinend ein für allemal zu seinen Ungunsten entschieden worden[14]. Als ein „brilliant and penetrating study of Goethe's

[9] Willoughby-Festschrift, S. 217ff.

[10] „Neuere Strömungen der ags. Ästhetik in ihrer Beziehung zur vgl. Literaturwissenschaft" in „Forschungsprobleme der vgl. Literaturgeschichte", hrsg. von Kurt Wais, Tübingen, 1951.

[11] Honolulu, 1950. Vgl. die Rezension von E. M. Wilkinson in GLL, Jan. 1953.

[12] Vgl. G. A. Wells, „Coleridge and Goethe on Scientific Method in the Light of some unpublished Coleridge Marginalia" in GLL, Jan. 1951. Eine Randbemerkung Coleridges in seinem jetzt im British Museum befindlichen Exemplar von Heinroths *Lehrbuch der Anthropologie* beanstandet Heinroths Beschreibung von Goethes Denken als *gegenständlich*, d.h. als eine Goethe eigentümliche ausgleichende Methode, die das bindende Glied zwischen Subjekt und Objekt bildet. Es wäre doch nichts Neues dabei, meint Coleridge, aktives und passives Denken, Induktion und Deduktion zu verbinden. Wells zeigt aber, wie, im Gegensatz zu Goethe, Coleridge den Nachdruck auf das deduktive Denken legt; er geht vom Absoluten aus, wo Goethe das Phänomenale zum Universellen steigert.

[13] Vgl. „On Goethe's Reputation as a Scientist in 19th Century England" von Erwin B. Wolff in GLL, Jan. 1953. Sein Ruf war größer, als allgemein angenommen wird. Bei dem Maler W. J. Turner ist der Einfluß der *Farbenlehre* zu spüren.

[14] „Goethe on Nature and Science", Cambridge, 1949[2].

science" wird die kleine Schrift von dem früheren Sekretär der Royal Society, Professor E. N. da C. Andrade, allerdings mehr pietätvoll als objektiv, bewertet[15]. Daß Sir Charles wieder die altehrwürdige englische Legende von Goethes angeblich laxer Moralität auffrischt, um sie mit in die Beweisführung zu mischen, daß er sich außerdem ablehnend über Goethes Stil und Formungsvermögen ausspricht, deutet auf eine Voreingenommenheit, die übrigens für die Beurteilung von Goethes wissenschaftlichen Leistungen völlig belanglos ist. Daß er dagegen Goethes anatomische „Phantasien" beanstandet, ist sein gutes Recht, und er gibt freimütig zu, daß er nicht zuständig ist, über Goethes botanische Verdienste zu entscheiden. Dagegen spendet denselben Agnes Arber, die bekannte Cambridger Botanikerin, ein reiches Lob. In ihrem Buch über Pflanzenmorphologie[16] zollt sie Goethes „hervorragenden Leistungen auf diesem Gebiet" einen Tribut, den sie in ihrer letzten Veröffentlichung „The Mind and the Eye" (Cambridge, 1954) wiederholt. Aber trotz dieser wohlgesinnten und klar geführten „Rettung" lehnt die zünftische Naturwissenschaft im allgemeinen Goethe ab. Noch 1951 wundert sich ein namhafter Wissenschaftler anläßlich von Curtius-Weigands Auswahl „Goethe's Wisdom and Experience" (London, 1949), wo eine beträchtliche Anzahl Stellen über Science and Philosophy abgedruckt sind, daß Goethe „solch großen Wert auf seine wissenschaftlichen Studien legte"[17]. In seiner Antrittsvorlesung in Swansea hegt Erich Heller[18] Zweifel anderer Art: es fehle Goethe an einer passenden Terminologie, mit welcher er seinen Gegnern die Ganzheit seiner Vision beibringen konnte (gerade aus diesem Grunde hoffte Goethe auf eine neue Symbolik! s. oben S. 63). Ob es Goethe aber mehr um das „Was" als um das „Wie" zu tun war, wie Professor Heller behauptet, will mir wenigstens zweifelhaft scheinen. Hat Goethe doch immer behauptet, der Wissenschaftler sollte es bei dem „Wie" bewenden lassen, denn das Absolute gehöre zu jenen Geheimnissen, die nur durch Glauben oder Einbildungskraft zu lösen seien, d.h. vermittels Religion oder Kunst. Selbst seine höchste Vergeistigung, das Urphänomen, ist letzten Endes immer noch eine sinnliche Erscheinung und gewiß keine platonische Idee. Und deshalb kann ich Heller nicht beipflichten, wenn er Goethe von der Wissenschaft her einen salto mortale in die Metaphysik möchte machen lassen und in Goethes poetischer Vision die absolute Wahrheit findet, welche er in seiner Wissenschaft vermißt. Goethe wußte ja wohl, daß „scientific truth" nur relativ ist; das war aber für ihn kein Grund und soll es noch weniger für uns sein, Zuflucht zur Religion zu nehmen. Dafür lob ich mir die glückliche Verbindung zwischen analytischem und synthetischem Denken, die Kathleen Raine[19], selbst eine wissenschaftlich geschulte Dichterin, in Goethes Befürwortung der Alchimie

[15] „Goethe as a Natural Philosopher" in Nature, 27. Aug. 1949. Vgl. die Berichtigung und Erweiterung von R. Weale daselbst, 8. Okt. 1949. Auch Barker Fairley betont in einem Brief an die Times Literary Supplement (9. Dez. 1949) gegen Sherrington, er habe nie behauptet, Goethe sei für die Wissenschaft maßgebend. Nicht Goethes Beitrag zur Wissenschaft sei die Hauptsache, sondern umgekehrt, was Goethe selbst der Wissenschaft verdanke.

[16] „The Natural Philosophy of Plant Form", Cambridge, 1950.

[17] J. F. G. Rawlins in Nature, 14. April 1951.

[18] „Goethe and the Idea of Scientific Truth", Oxford, 1949. Eine gekürzte Fassung in The Cambridge Journal, März 1950; abgedruckt in „The Disinherited Mind", Cambridge, 1952. Deutsche Ausgabe „Enterbter Geist", Frankfurt a.M., 1954.

[19] „Goethe and Science" in The New Statesman and Nation, 17. Jan. 1953.

entdeckt. In einer Rezension von Ronald D. Grays „Goethe the Alchemist“[20] urteilt sie über Goethe als über „einen der wenigen Geister, der fähig wäre, die noch immer getrennten physischen und geistigen Disziplinen wieder zu vereinigen“.

Grays Buch bietet eine brauchbare Zusammenstellung von Goethes zahlreichen Aussagen über sein alchimistisches Denken. Worin er mir fehlzugehen scheint, ist, daß er diesen Aussagen buchstäbliche Bedeutung verleiht, wo doch Goethe ausdrücklich bemerkt, es seien *wenig originelle Geister* unter den Alchimisten und ihre Weisheit als solche sei kaum mehr als *Geheimniskrämerei* (Goethe, Jub.-Ausg. 40, S. 180). Wenn Goethe trotzdem von ihren Gleichnissen reichlichen Gebrauch zu machen für gut fand, so tat er das, weil sie eine bequeme Symbolik (im Sinne der oben gesuchten) darboten. Es ist außerdem methodisch falsch, wie der österreichische Physiker Friedrich A. Paneth scharfsinnig dargelegt hat[21], den wissenschaftlichen Teil der *Farbenlehre* mit ihrem allegorischen, symbolischen Teil gleichzustellen und unbekümmert bald aus dem einen bald aus dem andern Teil zu zitieren, als ob beide Teile wissenschaftlich gleich zu Recht bestünden. Gray, so urteilt Paneth abschließend, habe sich durch Jung verleiten lassen, überall bei Goethe alchimistischen Symbolismus zu entdecken, wo in Wahrheit keiner vorliegt. Er vertrete den un-wissenschaftlichen, epigonalen Standpunkt eines späteren und literarischen Interpreten, der überall und um jeden Preis den Alchimisten aufzuspüren bedacht ist.

„Goethe und die Morphologie“ war auch die Losung der Frankfurter Goethe-Tagung 1949. Ausgehend von seiner Taylorian Lecture „Unity and Continuity in Goethe“[22] nimmt Verfasser dieses Berichts einen morphologischen Standpunkt bei der Interpretation von *Faust* ein. In einem Aufsatz über „Faust als Lebensorganisation“[23] möchte er durch Vergleichung der Stellen mit gewissen Schlüsselwörtern das formbildende Prinzip der Dichtung herausspüren und die *Zäserchen* feststellen, welche *zweckend zum Ganzen* das sprachliche Gewebe bilden. Auf diese Weise soll die so oft bestrittene Einheit des Ganzen beleuchtet werden.

Es ist bekannt, wie Heinroths *Lehrbuch der Anthropologie* Goethe zu seinem berühmten Ausspruch reizte, Heinroth habe die Grenzen der Wissenschaften überschritten, indem er wissenschaftlich zu beweisen sich vermaß, was ausschließlich Sache des Glaubens ist. Nicht als ob es zwei Wahrheiten gebe, eine wissenschaftliche und eine religiöse; die Wahrheit ist eins und unteilbar. Nur müsse man sich hüten, mit unpassenden Mitteln die eine oder die andere erforschen zu wollen. In seinen verschiedenen Aufsätzen über Goethe in „The Disinherited Mind“[24] bedauert Professor Erich Heller

[20] „Goethe the Alchemist. A Study of Alchemical Symbolism in Goethe's Literary and Scientific Works“, Cambridge, 1952.

[21] „Goethe's Scientific Background“ in Nature, 8. Mai 1954. Man möge zu Goethes Gebrauch von alchimistischen Symbolen die lehrreiche Untersuchung über das gleiche Problem bei englischen Dichtern von H. Fisch in Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society VII, 1953 vergleichen.

[22] Oxford, 1947. Deutsch: „Einheit und Zusammenhang bei Goethe“ in Goethe X, 1947. Ähnlich sieht F. J. Stopp, „The Universality of Goethe“ in The Month, Aug. 1949 in Goethes Auffassung von „significant form“ zugleich den Ausgangspunkt und den Endpunkt seiner Entwicklung.

[23] „Goethe und die Wissenschaft. Vorträge gehalten anläßlich des Internationalen Gelehrtenkongresses zu Frankfurt a.M. im August 1949“, Frankfurt a.M., 1951.

[24] „Goethe and the Avoidance of Tragedy“ und „Nietzsche and Goethe“. Letzterer Aufsatz auch in The Cambridge Journal, Juli 1951. — Ferner von Erich Heller, „The Ambiguity

geradezu, daß Goethe sich nie habe entscheiden können, der religiösen Wahrheit die Priorität zu gewähren. Seine Annahme, daß Goethe je zugegeben habe, es gebe zwei Wahrheiten, eine wissenschaftliche und eine religiöse, heißt doch, seine Haltung, wie sie etwa in seiner Besprechung von Heinroths *Lehrbuch* zum Ausdruck kommt, völlig mißverstehen. Verleitet durch dieses Mißverständnis behauptet Heller, Goethe habe als Pantheist die Immanenz mit der Transzendenz verwechselt. So stehe Goethe außerhalb der christlichen Tradition vor allem durch seine Ablehnung des Grundübels, das für ihn nur der entgegengesetzte Pol des Guten ist. Diese Weigerung, dem Übel ins Gesicht zu sehen, sei die Ursache, daß Goethe für das Tragische keinen Sinn hatte, und daß es ihm nie gelungen ist, eine echte Tragödie zu schreiben. Heller führt Nietzsche dafür als Kronzeugen an, indem er Nietzsches Behauptung gutheißt, Goethe sei vor allem Winckelmannisch gefärbt, also im Grunde episch veranlagt im Gegensatz zu der unvermeidlich dionysischen Grundhaltung der griechischen Tragödie. Wie alle Metaphysiker verwechselt Heller das Tragische an sich mit der Kunstform Tragödie. Diese hat nie notwendig einen unglücklichen Ausgang gehabt, und erst an der Jahrhundertwende nahm sie in Deutschland die entscheidende Wendung zum tragischen Ende. Daß Goethe Kierkegaard, der ihn als „charakterlosen Ästhetiker" ablehnte, in manchem vorangegangen war, hat August Closs dargelegt und bewiesen[25]. Nicht nur daß Kierkegaard dem *Werther* den Titel seines populärsten Werkes, *Entweder/Oder*, entlieh; Closs zeigt, wie falsch die alte Vorstellung vom „olympischen", weltabgewandten Goethe ist, und daß er im Gegenteil seinen vollen Anteil an dem „Mysterium der Angst" hatte, wie die entscheidende Szene im II. *Faust*, die die Sorge zur Trägerin der Handlung werden läßt, ganz klar beweist. Wie Professor Ronald Peacock in einem früheren Aufsatz[26] zeigte, war sich Goethe des tragischen Elements in der Welt sehr wohl bewußt — man denke bloß an die schaudererregende Fabel der *Iphigenie*. — Aber für Peacock hängt das Wesen des Goetheschen Dramas, in Übereinstimmung mit seinem humanistischen Jahrhundert, mit den Grundproblemen des Menschenlebens, und zwar des Menschen als Gesellschaftsmitglieds, zusammen. Man braucht nicht geradezu dieser Bewertung des Goetheschen Dramas als eines Sozialdramas restlos zuzustimmen. Doch bleibt an Peacocks Ansicht, daß es Goethe oft um die Stellung des Individuums in der Gesellschaft (nicht wie bei Hebbel im Kosmos) geht, viel Wahres. Ich möchte noch weiter gehen und Goethes Drama auf eine Urform zurückführen, die letzten Endes ihren Ausgangspunkt in der griechischen Tragödie hatte — mit ihrer Grundauffassung von der Bewältigung des Todes durch das Leben, wie sie Goethe in den Bas-Reliefs des Museum Maffeianum in Verona so schön veranschaulicht fand. Das würde am besten seine konziliante Haltung der Tragödie gegenüber erklären, denn auch für Aristoteles ist die spannendste dramatische Situation eben die, wo im letzten Augenblick der tragische Knoten entweder durch eine Erkennungsszene oder einen deus ex machina gelöst wird[27]. Daß Goethe sich einer langen objektiven dramatischen

of Goethe's Faust" in The Cambridge Journal II, 1949. Deutsch in Hamburger Akademische Rundschau 3, 1949.

[25] MLQ X, 1949. Vgl. dazu Carl Roos, „Zur Goethe-Lektüre Kierkegaards" in Orbis Litterarum X, 1955.

[26] „Goethe's Version of Poetic Drama" in PEGS NS. XVI, 1947. Vgl. desselben „The Poet in the Theatre", London, 1946.

[27] Ich habe diese Möglichkeit angedeutet in einer Rezension von Barker Fairley, „Goethe's 'Faust'", Oxford, 1953 in GLL, Juli 1955. Vgl. Gerhard Rodenwaldt, „Goethes Besuch

Tradition bewußt ist, übersieht vollkommen der englische Theaterhistoriker Allardyce Nicoll[28], indem er der landläufigen englischen Überzeugung Ausdruck gibt — es ist von *Egmont* die Rede —, Goethes Drama sei im Grunde undramatisch, weil es auf einer romantischen Subjektivität fundiert sei. Mit *Faust* weiß der an Shakespeare geschulte englische Kritiker noch weniger anzufangen. J. D. Enright, Nicolls Kollege in Birmingham, möchte allerdings *Faust* lieber als Dichtung denn als Drama aufgefaßt wissen[29]. Er wendet sich scharf gegen Stuart Atkins' Versuch[29a], dessen dramatische Einheit auf Grund der *Zueignung* und des *Prologs auf dem Theater* zu beanspruchen[30]. Unberufene wie A. F. Fremantle in der Contemporary Review entdecken in beiden Teilen bloß eine Reihe von herrlichen Auftritten, die miteinander wenig oder nichts zu tun haben, da die ganze Dichtung selbst eines leitenden Fadens entbehrt. Dagegen wird die Leserschaft der Contemporary Review an einem Aufsatz über das neuerbaute Goethe-Haus in Frankfurt ihre Freude gehabt haben, wo der Verfasser der amtlichen und beruflichen Tätigkeit seines zweiten Gründers, Ernst Beutlers, ein wohlverdientes Lob zukommen läßt[31].

In seinem später berühmt gewordenen Buche „Seven Types of Ambiguity" (London, 1930) setzte der damals junge Cambridger Kritiker William Empson folgerichtig auseinander, daß eine Dichtung mannigfache Bedeutung in sich schließe — auch Goethe braucht das Wort *inkommensurabel* in diesem Sinn von seinem *Faust*. Ein zweiter wichtiger Aufsatz von Enright erweist schon in seinem Titel[32] den Einfluß dieses „new criticism", zu welchem er sich als Mitarbeiter an der seither leider eingegangenen Cambridger Zeitschrift Scrutiny bekannte. Ambiguity ist für Enright eine Art Ironie, und diese Ironie entdeckt er (wie Friedrich Schlegel vor ihm!) als die Grundsituation in *Wilhelm Meisters Lehrjahren*, indem er als Motto Goethes eigenes aperçu gebraucht: *Der Schnee ist eine erlogene Reinlichkeit.* Den Schlüssel zum *Wilhelm Meister* habe Goethe selbst in seinem Schlußwort geboten: *Du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis, der ausging, seines Vaters Esel zu suchen, und ein Königreich fand.* Des Lebens Zweck ist mit anderen Worten das Leben selbst, ein Leben voll Tätigkeit und Wirrnissen, aber dennoch das Leben. Ähnlich betont Walter H. Bruford die Zweideutigkeit des Begriffs „Realismus" in seiner Deutung des *Wilhelm Meister*. Daß dieser Realismus bei Goethe so wirksam ist, hänge von seinem spärlichen Gebrauch desselben ab[33].

Wohl das merkwürdigste Geschehnis in der Goethe-Bewertung der letzten Jahre ist die unerwartete Bekehrung unsres größten Dichters und Kritikers. T. S. Eliot, ein

im Museum Maffeianum zu Verona", Berlin, 1942; und Wolfgang Schadewaldt im Nachwort zu Ernst Grumach, „Goethe und die Antike", Bd. 2, Berlin, 1949.

[28] „World Drama. From Aeschylus to Anouilh", London, 1951. Dagegen stammt der kurze Bericht über Goethe in „The Oxford Companion to the Theatre", ed. by Phyllis Hartnoll, Oxford, 1951 aus der kundigen Hand von W. E. Delp. Aber auch sie faßt Goethes Dramen als „Lesedramen" auf.

[29] „Goethe's 'Faust' and the written Word" in Scrutiny XIII, 1945. Abgedruckt in Enright, „A Commentary on Goethe's Faust", Norfolk, Conn., 1949. (The New Direction Series X.)

[29a] „A Reconsideration of some Unappreciated Aspects of the Prologues and Early Scenes in Goethe's 'Faust'" in MLR XLVII, 1952.

[30] „The Prologues to Goethe's Faust, and the Question of Unity" in MLR XLVIII, 1953. Vgl. Stuart Atkins, „A Partial Reply" in MLR ib.

[31] The Contemporary Review CLXXVIII, 1950 und CLXXXVI, 1954.

[32] „'Wilhelm Meister' and the Ambiguity of Goethe" in The Cambridge Journal VI, 1952/3.

[33] „A Footnote to 'Wilhelm Meisters Lehrjahre'" in Willoughby-Festschrift, S. 19ff.

lebenslanger Gegner Goethes, den er früher als subjektiven Romantiker und spießbürgerlichen Optimisten abfertigte, bekennt sich in seiner Hamburger Rede offen zu dessen Weisheit[34]. Es müsse möglich sein, schreibt er, vom philosophischen oder religiösen Inhalt seiner Dichtung Distanz zu gewinnen und sie vom Standpunkt ihrer Fülle, Weite und Einheit zu beurteilen. Und von diesem Standpunkt aus gesehen stelle nun Goethe seinen Mann und sei, was Eliot ja früher hartnäckig leugnete, unter die gleich großen Ersten der europäischen Tradition, Dante und Shakespeare, einzureihen. „Je älter ich werde je mehr sehe ich, daß Weisheit und Dichtung bei den größten Dichtern unzertrennlich sind." In einer Erwiderung im gleichen Band des Merkur beanstandet Erich Heller geradezu Eliots Bekehrung zu seinem neu gewonnenen ästhetischen Standpunkt: „Man müsse das Gedicht von einem Punkt außerhalb des Glaubens betrachten". „Diese Vorstellung", so hatte Eliot weiter geurteilt, „man könne die Form ohne den Inhalt aufnehmen oder den Inhalt ohne die Form, ist eine Illusion." Dagegen wendet nun Heller ein, dies bedeute, jene Skepsis gutheißen, die seit der Renaissance die unselige Glaubensform unserer ungläubigen Zeit sei. Gerade darin liegt, nach Heller, der wunde Punkt unserer heutigen Kultur, in diesem Mangel an Einheit von Glauben und Vernunft. Und so verwirft er Eliots Versuch eines Wechselspiels zwischen Wahrheit und Schönheit als ungeeignet für unsere Zeit, die des Zweifels an echten Werten überdrüssig sei. Was aber Heller an Eliot hätte rügen müssen, war nicht so sehr das Faktum, sondern die Qualität seiner Ästhetik. Denn nicht „Wechselspiel" zwischen Wahrheit und Schönheit wäre die Losung, sondern das „Spiel" selbst, will sagen, „Spiel" im echt Schillerschen Sinn des Wortes[35].

Daß das Hauptgewicht bei einer Beurteilung Goethes hierzulande auf seiner Weisheit, nicht auf seinem dichterischen Können beruhen könnte, ist ja ein Erbe jenes viktorianischen Zeitalters, zu dem Eliot noch gehört und das doch alles vom moralischen Standpunkt aus bewerten mußte. Und wenn Carlyle Goethe als den „größten Menschen pries, der jemals gelebt", so hatte er für seine Poesie weniger Verständnis. Es ist allgemein bekannt und höchst bezeichnend für seine unästhetische Haltung, wie er Goethes bekannten Spruch unrichtig anzuführen für gut fand und ihn ganz getrost „im Ganzen, Guten, Wahren" zitierte. Das ganze 19. Jahrhundert hindurch war Carlyles Stimme in unendlichen Variationen vernehmbar. Für Matthew Arnold ist Goethe wie für Eliot „das weiseste Haupt Europas". Um so erfreulicher ist die aufrichtige Achtungsbezeugung für sein Gesamtkunstwerk von Leben und Dichten seitens des walisischen Altmeisters, John Cowper Powys, der in seinem letzten Buch[36] Goethe

[34] „Goethe der Weise" in Merkur IX, 1955. Es ist der Text seines Hamburger Vortrags bei Empfang des Hansischen Goethe-Preises. Die deutsche und englische Fassung sind gedruckt in der „Gedenkschrift zur Verleihung des Hansischen Goethe-Preises 1954", Hamburg, 1955. Vgl. Maurice Benn in GLL, April 1952 über Eliots früheres Verhältnis zu Goethe. Nach I. E. Hochwald in GR XXIX, 1954 hat es Eliot nicht verschmäht, einige Motive für seine *Cocktail Party* aus den *Wahlverwandtschaften* zu entlehnen. Vgl. auch „The Criticism of T. S. Eliot" von René Wellek in The Sewanee Review, Juli 1956.

[35] Wichtig für diese ganze Erörterung sind zwei Aufsätze über die Begriffe „Spiel" und „Distanz" in der klassischen Ästhetik von Weimar von E. M. Wilkinson: „Schiller's Concept of 'Schein' in the Light of recent Aesthetics" in GQ XXVIII, Nov. 1955 und „Über den Begriff der künstlerischen Distanz von Schiller und Wordsworth bis zur Gegenwart" in „Deutsche Beiträge zur geistigen Überlieferung". The University of Chicago Press, Chicago, 1956.

[36] „Vision and Revision", London, 1955.

ein ganzes Kapitel widmet und *Faust*, wohlgemerkt den ganzen *Faust*, als „die größte aller literarischen Leistungen" feiert.

Angesichts solch wohltuender Begeisterung läßt man manches abfällige Urteil aus berufenem und unberufenem Munde hingehen. Die Universität Cambridge scheint im allgemeinen Goethe wenig gewogen zu sein! Sollte man nach dem Buche von Eliza M. Butler, „The Tyranny of Greece over Germany" (Cambridge, 1935) schließen, so war sein doch so schwer errungener Humanismus ein entschiedener Rückschritt gegen seine frühere dionysische Romantik. In einer Sammelkritik[37] von deutschen Büchern, die aus Anlaß des Goethe-Jahres erschienen sind, unterschreibt sie das landläufige Urteil, von Goethe könne und dürfe niemand eine Lösung unserer heutigen Probleme erwarten. Dieselbe Tendenz läßt sich auch in dem dritten ihrer Trilogie von *Faust*-Büchern bemerken. „The Fortunes of Faust" (Cambridge, 1952) bietet eine fesselnde Übersicht über den Faustmythos in alter und neuer Zeit, aber sie mißt alle poetischen Bearbeitungen dieses Mythos an dem „Ur-Faustbuch" von 1587, wobei selbst Goethe übel abschneidet, zu schweigen von Thomas Mann, dessen *Doktor Faustus* die Verfasserin schon in ihrem Goethe Society-Vortrag abgelehnt hatte[38]. Und sie weist in einem anderen Aufsatz „Pandits and Pariahs"[39] in etwas abschätziger Weise auf Goethes unzulängliche Kenntnis der indischen Mythologie, wie sie in seinen indischen Balladen zutage tritt. Diesem Urteil liegt wiederum ein Mangel an Verständnis für künstlerische Distanz zugrunde (s. oben S. 68). Daß Professor Butler dabei, um ein Wort Thomas Manns zu gebrauchen, „die Dehors wahrte", versteht sich von selbst bei ihrer doch so gesitteten und anregenden Kritik. Leider läßt sich dies von dem böswilligen Ausfall in Contemporary Issues[40] nicht behaupten, wo sich der Autor in giftigen Ausbrüchen gegen Goethe und seinen *Faust* (einschließlich des *Doktor Faustus* von Thomas Mann) nach Herzenslust ergeht! Eine „Critical Revue" (nach Art der so beliebten Revuen), parodiert in etwa 6000 Versen die beiden Werke vom Standpunkt des marxistischen Materialismus, für welchen Poesie soviel wie „tomfoolery" (Narrenpossen) oder „garbage" (Dreck) sei. Vielleicht war dies nur zu erwarten von einer Zeitschrift, deren Hauptzweck das Werben für „eine Demokratie des Inhalts [content]" ist. Und wohl deshalb ist Fausts Streben für sie verwerflich, weil es mit „competition" (Wettbewerb) gleichzusetzen ist. Charakteristisch ist es, daß der erdgesinnte Mephisto es ist, der zum Schlusse das „Vierte Reich" (The New Time) verkündet, jenes „glückliche Reich", wo nicht wie bei Goethe „poetischer Stumpfsinn" oder raffinierte Dienstfertigkeit, noch reine Phantasie, sondern der „Realismus" selber und „sinnliche Realisation" zu den höchsten Glaubensprüfungen zählen.

[37] The Cambridge Review, 29. Okt. 1949.

[38] „The traditional Elements in Th. Mann's 'Doktor Faustus'" in PEGS NS. XVIII, 1949. Ein Auszug daraus erschien schon in The Cambridge Review, 21. Mai 1949.

[39] Willoughby-Festschrift, S. 26ff.

[40] „A Magazine for a Democracy of Content", London, New York and Johannesburg, Vol. VI, 24, 1955. Es ist eine Kontrafaktur der von deutschen Emigranten 1947 in London gegründeten und daselbst herausgegebenen Zs. „Dinge der Zeit. Zs. für inhaltliche Demokratie". Die kritische Revue zum Doktor Faustus erschien daselbst deutsch Heft 19, Juli/August 1955. Der sozial-politische Standpunkt der Zs. ist der eines „echten" Marxismus. Sie ist destruktiver Natur, ebenso feindlich gestimmt gegen bürgerlichen, sozial-demokratischen, faschistischen oder bolschewistischen Imperialismus und Kapitalismus, ob diese nun amerikanisch, englisch, deutsch oder russisch gefärbt sind.

Gegenüber solchen Extravaganzen des Gemüts und der Sprache erscheint die großangelegte Verulkung der Goethe-Feier von 1949 durch eine Reihe junger Cambridger Dozenten beinahe als Anti-Klimax. Es wurde dabei ein neuer Ausleger von Goethes Weltanschauung ins Leben gerufen (ein Dr. Lic. Jeremias Müller — aus Morgensterns *Galgenliedern*), der einen glänzenden Vortrag über „Discolation in Goethe's Poetry" an Hand einer (fingierten) Stelle aus Sankt Thomas von Aquin gehalten habe! „Debunking" ist der akademischen Jugend gutes Recht, und niemand wird es ihr verwehren. Allerdings zog sich der Spaß etwas langatmig von einer Nummer des Journals[41] zur andren hin und wirkte zuletzt ermüdend. Und man läuft beständig Gefahr, daß das „niedriger Hängen" zum „Erniedrigen" führt! Ganz harmlos dagegen war eine launige Bewertung der etwas fragwürdigen Mutter Gretchens, welche aus der Feder eines anderen Cambridger Germanisten, Arthur H. J. Knight, stammte[42]. Sie führte zu einer temperamentvollen Erwiderung aus dem Fegefeuer durch die Vermittlung Roy Pascals in Birmingham[43]. Um wieder zu der ernsten Forschung zurückzukehren, sei auf die Arbeit eines anderen Cambridger Dozenten hingewiesen. Humphry Trevelyan, Autor eines gediegenen Buches über Goethes Verhältnis zum Griechentum, hegt bei aller Ehrfurcht vor Goethes poetischen Leistungen und seiner Bewältigung der Fährnisse des Lebens einen stillen Vorbehalt betreffs seines moralischen Einflusses! Hält er ihn doch durch seine mitfühlende Schilderung des Dämonischen und seine Bewunderung des Amoralischen bei Napoleon für zum Teil verantwortlich für die Umwertung aller Werte, welche seit Nietzsche das deutsche Volk in Gewalt hatte[44].

Aber in Cambridge und andernorts geht die Forschung ihren gewohnten Gang! So schreibt P. Stern mit Geschmack über die Fertigkeit des Übersetzens, wobei auch Goethe berücksichtigt wird[45], und Leonard W. Forster über T. L. Beddoes' Ausfälle gegen die deutsche Literatur — „the old pig of Weimar" mit einbegriffen![46] R. Pascal berichtet fesselnd über die Gesichtspunkte, die ihn bei der Übersetzung und Bearbeitung der *Iphigenie* für eine Radioaufführung leiteten[47]. Siegbert S. Prawer unternimmt es in seinem Buche über die deutsche Lyrik[48], sechs Gedichte von Goethe nach der neuesten Interpretationsmethode zu untersuchen. Estelle Morgan wandert in Goethes Fußstapfen in Sizilien und liefert einen lebendigen Vergleich von damals und jetzt[49]. J. R. Wilkie hat das Urbild von Goethes englischem Jugendfreund Lupton in einem Mitglied einer wohlbekannten noch rührigen Firma von Wollhändlern in Leeds

[41] „Discolation in Goethe's Poetry" in The Cambridge Review, 29. Jan. 1949 und folgende Hefte. The C. R. ist ein altbewährtes, von Dozenten und Studenten herausgegebenes Blatt der Universität Cambridge. „A Journal of University Life and Thought."

[42] „Gretchen's Mother" in GLL, Juli 1952.

[43] „Gretchen's Mother up in Arms" in GLL, Okt. 1952.

[44] „Goethe and the Greeks", Cambridge, 1941. Vgl. „Goethe as Thinker" in „Essays on Goethe", ed by William Rose, London, 1949, S. 121ff.

[45] „The Violet and the Crucible" in The Cambridge Journal, April 1950.

[46] In English Studies, Amsterdam, XXX, 1949.

[47] In GLL, Juli und Okt. 1955.

[48] „German Lyric Poetry. A critical Analysis of selected Poems from Klopstock to Rilke", London, 1952. Man vgl. auch einen wenig bekannten Aufsatz von Oliver Edwards, „Aspects of Goethe's Poetry" in Revue des Langues Vivantes, Bruxelles, août 1949.

[49] GLL, Juli 1954.

entdeckt[50]. Goethes innige Vertrautheit mit englischem Geist und englischer Lebensweise hat der Berichterstatter in einer kleinen kulturgeschichtlichen Abhandlung für das Jubiläum der MLR zu zeichnen versucht[51]. Daraus geht hervor, daß der englische Einfluß sich viel früher und viel beträchtlicher geltend machte, als meist angenommen wird. Goethes Weg zum Sturm und Drang — einschließlich der Ansätze zum *Werther*[52] — ist schon in Leipzig vorgezeichnet worden. Selbst sein Enthusiasmus für Shakespeare ist in derselben Zeit anzusetzen, und Herder hatte leichtes Spiel, ihn in Straßburg für den „gotischen" Shakespeare und die „gotische" Baukunst zu gewinnen, wo in seiner Würdigung des Straßburger Münsters ihm Boswell und Garrick vorangegangen waren[53]. In der englischen Ästhetik war es seit Shaftesbury üblich, das Wort „Gothick" gleichwertend für Shakespeare wie für gotische Baukunst zu gebrauchen und den wahren Dichter mit dem echten Baukünstler zu vergleichen: *The Man who truly and in a just sense deserves the name of Poet, and who as a real Master, or Architect . . . Such a Poet is indeed a second Maker: a just PROMETHEUS, under Jove*, schreibt er in seinen *Characteristicks*[54]. Daß Herder in *Von deutscher Art und Kunst* Goethes Aufsatz über deutsche Baukunst gleich auf sein Loblied auf Shakespeare folgen ließ, war also kein bloßer Zufall! Aber wenn ihm auch die Engländer (und selbst die Franzosen!) vorangegangen waren, so war Goethes Aufsatz, wie W. Robson-Scott in einem vor kurzem in der English Goethe Society gehaltenen Vortrag zeigte[55], für die Bewertung der Gotik in Deutschland epochemachend, während Goethe seinerseits trotz seiner Polemik gegen die Franzosen ihnen, und vor allem dem Abbé Laugier, sehr viel verdankte[56]. Über England und englische Zustände war er durch Justus Möser[57] und später durch die vielen Engländer, die ihn in Weimar aufsuchten und in regem Briefwechsel mit ihm standen, sehr wohl informiert[58]. Byron, vor allen, reizte und — stieß ihn ab, wie Eliza M. Butler in ihrem Festvortrag in Nottingham scharfsinnig ausführt, aber er errichtete ihm doch zuletzt das herrliche Denkmal in *Faust* II. In einem Aufsatz

[50] GLL, Okt. 1955. Es ist schade, daß das vom Frankfurter Maler Georg Melchior Kraus für Cornelia bestimmte Bild nie ausgeführt wurde. Vgl. B. Strauß, „Culture française à Francfort au 18e siècle", Paris, 1914, S. 139.

[51] „Goethe looks at the English" in MLR L, 1955. Man möge das Versehen „she [Kaufmann] painted" in „Tischbein painted" verbessern und zu O'Farrel (ô Feral Dresdensis, „Der junge Goethe", VI, S. 189) einen Hinweis auf Goethe-Jahrbuch IX, 242 hinzufügen. Ferner hätte zu „Sir Charles Gore and his three daughters" (S. 480) auf den Aufsatz von John Hennig, „A Note on Goethe and the Gores" in MLR LI, 1956 verwiesen werden sollen.

[52] Stuart Atkins, „The Apprentice Novelist" in MLQ X, 1949.

[53] A. H. Pottle, „Boswell on the Grand Tour", London, 1949.

[54] Bd. I, S. 207. Vgl. Pope's Urteil in seiner *Preface to the Works of Shakespeare*, 1725: *I will conclude by saying of Shakespeare that with all his faults, and with all the irregularity of his Drama, one may look upon his works, in comparison with those that are more finished and regular, as upon an ancient majestic piece of Gothic Architecture compared with a neat Modern building.*

[55] Am 3. Mai 1956; erscheint demnächst in PEGS. Vgl. von demselben Verfasser „Georg Forster and the Gothic Revival" in MLR LI, 1956.

[56] Vgl. des Abbé Laugiers Urteil über die Gotik: *Voilà bien des défauts, mais voilà qui est grand* mit Voltaires bekanntem „mot" über Shakespeare: *J'avois dit il y a très long temps . . . que son génie étoit à lui, et que ses fautes étoient à son siècle.*

[57] N. Horton Smith, „Justus Möser and the British" in GLL, Okt. 1951.

[58] Douglas F. S. Scott, „English Visitors to Weimar" in GLL, Juli 1949. Derselbe: „Some English Correspondents of Goethe", London, 1949.

in PEGS verfolgt dieselbe Verfasserin mit feinem Spürsinn das Schicksal von Byrons Widmung seines *Sardanapalus* an Goethe[59].

Die Beurteilung von Goethes Verhältnis zu Herder ist in den letzten Jahren ins Schwanken geraten, und es geht nicht mehr an, wie die frühere Forschung es tat, Goethes Bekenntnis zu Shakespeare und der Volkspoesie einzig und allein dem Einfluß Herders zuzuschreiben. Wir sahen schon, wie bereits in den Leipziger Studentenjahren Goethes Kenntnis des großen Briten nicht unerheblich war. Besaß doch sein Vater Wielands Übersetzung[59a], und ist doch mit dem wachsenden Interesse an Shakespeares Ruhm Oesers Vorhang[60] zum Leipziger Theater verknüpft, dessen Ausführung der junge Leipziger Student persönlich beiwohnte. Alexander Gillies macht es sich zur Aufgabe[61], dieses für die deutsche Literatur so wichtige Verhältnis noch einmal übersichtlich zu prüfen, insbesondere für das Jahrzehnt 1783—1793, wo die alten freundschaftlichen Beziehungen einen neuen Frühling erlebten. Jeder lernte offensichtlich vom anderen, denn beider Gedankengang war beseelt vom Humanitätsideal, welches sie im klassischen Griechenland geistig erlebt hatten. Und sie waren sich einig in der Überzeugung von der Doppeleinheit des Menschen wie der Natur. In einem großangelegten Buch über den sozialen und kulturellen Hintergrund des Sturm und Drangs behandelt Roy Pascal[62] eingehend die theoretische Grundlage der „deutschen" Bewegung. Goethe ist natürlich dabei stark vertreten, doch hauptsächlich in seiner Eigenschaft als Kritiker und Redakteur. Ein zweiter Band soll die literarische Bewertung bringen. Pascal vervollständigt und überholt das Buch von Henry B. Garland[63], dessen Verdienst es aber war, Goethe als Drehpunkt der ganzen Bewegung aufgefaßt zu haben. Soeben erschien von demselben Verfasser eine Reihe von Essays über den deutschen Roman[64], worin Pascal das erste Kapitel dem *Wilhelm Meister* als dem Hauptvertreter des für die Deutschen so charakteristischen Bildungsromans widmet. Denn Pascal ist vor allem darum zu tun, den kulturellen Hintergrund des deutschen Romans zu schildern, dem es ungleich dem englischen oder französischen weniger an einer spannend geführten und gut geschriebenen Erzählung, als an dem darin verflochtenen sozialen oder geistigen Gedankengut gelegen ist. Ein ähnlich grundlegendes Werk wie Pascals ist Walter H. Brufords umfangreiche Untersuchung über das theaterbezogene Leben des deutschen 18. Jahrhunderts[65], sowohl über das Theaterpersonal wie über das Publikum. Dem literarischen Interesse wird Genüge getan durch Erörterungen über die Ziele der Dichter und die Verwirklichung ihrer

[59] „Goethe and Byron". The Byron Foundation Lecture, Nottingham, 1950. Dieselbe: „Byron, Goethe and Professor Benecke" in PEGS XXIV, 1955.

[59a] Ebenfalls die Ausgabe von Nicolas Rowe, 1714². Vgl. Franz Götting, „Die Bibliothek von Goethes Vater" in Nassauische Annalen 64, 1953.

[60] Vgl. Lawrence M. Price, „Shakespeare as pictured by Voltaire, Goethe and Oeser" in GR XXV, 1950.

[61] „Herder and Goethe" in Willoughby-Festschrift, S. 82ff.

[62] „The German Sturm und Drang. A historical social Approach", Manchester, 1953. Als Vorbote zu diesem größeren Werk darf der Vortrag über Lenz in PEGS NS. XXI, 1952 gelten.

[63] „Storm and Stress", London, 1952.

[64] „The German Novel", Manchester, 1956.

[65] „Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany", London, 1950. Vgl. desselben Aufsatz „Goethe and the Theatre" in „Essays on Goethe", ed. by William Rose, S. 75ff.

Absichten auf der Bühne. Aus diesem Buche lernen wir verstehen, wie die dürftigen theatralischen Ansätze zu Beginn des Jahrhunderts zu jenen großen dramatischen Errungenschaften an dessen Ende sich entwickelten.

Verfasser glaubte einen neuen Weg eingeschlagen zu haben, indem er den Bildergebrauch bei Goethe interpretierte. Es ließe sich daran, so meinte er, Goethes eigene ästhetische und seelische Entwicklung verfolgen. So lautete das Ergebnis seines ersten Aufsatzes „The Image of the Horse and the Charioteer in Goethe's Poetry" (PEGS NS. XV, 1946). Ähnliche Resultate erzielte er in einem zweiten Aufsatz über das Bild vom Wanderer und der Hütte[66], wobei der für Goethe so wichtige polare Gegensatz zwischen Selbstausdehnung und Selbstbeschränkung zum Vorschein kam. Rechenschaft über die methodologische Berechtigung einer solchen Forschungsrichtung legte Berichterstatter in seiner Presidential Address der Modern Humanities Research Association ab[67]. Schüler und Kollegen sind ihm in dieser Richtung gefolgt. Sylvia P. Jenkins zeigte, wie zentral das Bild der Göttin in der *Iphigenie* für die Lösung sowohl des dramatischen wie des ethischen Knotens ist[68]; H. S. Reiss, wie die innere Stetigkeit von *Wilhelm Meisters Lehrjahren* sich bei Betrachtung der Bildsymbole veranschaulichen läßt[69]. Ähnliches versucht August Closs in seiner theoretischen Abhandlung über das Symbol in der Dichtung[70] mit manchen feinen Bemerkungen über Goethe. Durch eine äußerst sorgfältige Analyse der bildhaften Darstellung in den *Wahlverwandtschaften*[71], besonders der lebenden Bilder, versucht H. G. Barnes eine Deutung der Maxime aus Ottiliens Tagebuch: *Man weicht der Welt nicht sicherer aus als durch die Kunst, und man verknüpft sich nicht sicherer mit ihr als durch die Kunst.* Worauf er aber mit seinem Nachwort hinaus will, Goethe habe nach Beendigung seines Romans, wie viele seiner Leser, einen Ottilien-Kult getrieben, ist nicht leicht ersichtlich.

Andere kleine Abhandlungen in PEGS trugen manches Neue zur Goethe-Forschung bei. So Kurt Badt vom Warburg-Institut, wenn er den Einfluß von Goethes Wolkenlehre auf die Wolkenbildungen in Constables Gemälden darlegt[72]; R. Hinton Thomas untersucht, wie weit Gervinus' abschätzige Beurteilung Goethes durch seine engen national-liberalistischen Überzeugungen bedingt war[73]; Eudo C. Mason vermerkt gewisse tiefgehende Affinitäten zwischen Hölderlin und Goethe und betont vor allem den Einfluß von Goethes großen Oden auf Hölderlins eigenes Schaffen[74]; W. Witte möchte Goethes juristisches Denken höher bewerten, als es meistens geschieht, und besonders seine Auffassung des jus naturale als sittlicher Norm, welche dem Menschen

[66] Études Germaniques VI, juillet-décembre 1951.

[67] „On some Problems in the Study of Goethe's Imagery". Bulletin of the MHRA, Cambridge, 1949. Abgedruckt in The Western Humanities Review, Salt Lake City, Juli 1949. Vgl. auch „The Cross Fertilisation of Literature and Life in the Light of Goethe's Theory of 'Wiederspiegelung'" in Comparative Literature, Eugene, Oregon, 1949, wo das Bild des „Spiegels" bei Goethe erläutert ist.

[68] PEGS NS. XXI, 1952. [69] PEGS XX, 1951. [70] MLQ XV, 1954.

[71] „Bildhafte Darstellung in den 'Wahlverwandtschaften'", DVjs XXX, 1956.

[72] „Goethes Wolkengedichte im Zusammenhange mit den Wolkenstudien Constables und anderer zeitgenössischer Maler" in PEGS NS. XX, 1951. Vgl. desselben inzwischen erschienenes Buch „John Constable's Clouds", London, 1950.

[73] „Gervinus and the Age of Goethe" in PEGS NS. XX, 1951.

[74] „Hölderlin and Goethe" in PEGS NS. XXII, 1953.

seine Handlungsweise in einer moralischen Krise vorschreibt[75]. Daß Goethes Würdigung und Bewertung der Musik weit verständnisvoller war, als früher geglaubt wurde, zeigte Friedrich Blume[76]. Dies bestätigt Stanley Godman, indem er Goethes engere Beziehungen zu der Musik Händels darlegt[77]. In einer Rezension von Fairleys „Goethe's Selected Letters"[78] möchte E. M. Wilkinson größeren Nachdruck auf die frühen Briefe aus Leipzig legen und erörtert dabei die so wichtige Frage von Goethes „Spontaneität". H. M. Waidson würdigt Klinger als Menschen und Dichter umso höher im Lichte von Goethes größerem Verständnis für die dichterische und persönliche Leistung des alten Jugendfreunds[79]. Dagegen macht Clair Baier den ritterlichen Versuch, Carossa, im Vergleich zu Goethe, etwas höher zu stellen, als recht und billig und Carossa selbst lieb gewesen wäre[80]. H. T. Betteridge beleuchtet von neuem das Verhältnis Klopstocks zu Goethe auf Grund des neuentdeckten Klopstock-Nachlasses[81]. In der Heine-Nummer von GLL (April 1956) unternimmt Barker Fairley eine interessante Gleichstellung von Heines Lyrik mit den Gedichten des *West-östlichen Divans*. Eine Fußnote zu *Faust* I, 3521 liefert Marianne Winder in GLL (Juli 1954), indem sie den Ausdruck *Grassaff — der Grassaff, ist er weg?* — mit dem mhd. *grâzen*, „schreien, sich übermütig gebärden", in Zusammenhang bringt.

Es ist ferner eine Menge von Kleinarbeiten zu verzeichnen, Fußnoten gewissermaßen zur Literaturgeschichte. Der früher in Dublin, jetzt in Bern ansässige deutsche Gelehrte John Hennig tut sich besonders hervor mit seinen biographischen und literarischen Hinweisen auf Menschen und Bücher, die sich mit Deutschtum und Deutschkunde befassen. Er schreibt unbefangen für einheimische wie für ausländische Zeitschriften[82]. Von ausnehmendem Interesse für den „Comparatisten" sind Goethes Beziehungen zu Hüttner, dem Agenten Karl Augusts in London, dem Goethe das meiste verdankte für seine Kenntnisse über Land und Leute[83]. Hüttner verschaffte ihm unter andrem die letzten wissenschaftlichen Journale. Hennig zeigt, wie das Kapitel über Robert Blair in der *Geschichte der Farbenlehre* direkt aus einer Schrift Blairs übersetzt ist[84]. Vor allem interessieren Hennig deutsch-irische Beziehungen[85]. Eine weitere Übersicht über diese Beziehungen gibt J. S. Scott Whyte, wobei Goethe unerwartet gut ab-

[75] „Goethe and 'Ius Naturale'" in PEGS NS. XXII, 1953.

[76] „Goethe und die Musik", Kassel, 1948.

[77] „Goethe and Handel" in PEGS NS. XXIII, 1954.

[78] „Goethe's Letters" in PEGS NS. XXIII, 1954.

[79] „Goethe and Klinger. Some Aspects of a Personal and Literary Relationship" in PEGS NS. XXIII, 1954.

[80] „Carossa and Goethe" in PEGS NS. XXIV, 1955.

[81] „Klopstock's Contacts with Weimar" in PEGS NS. XXIV, 1955.

[82] „Goethe and the Jesuits" in Thought, Fordham University Quarterly, Sept. 1949. „A Note on Goethe's Reading of Henderson's History of Ancient and Modern Wines" in MLR XLVI, 1951. „Goethe and Canning" in MLQ X, 1949. „Goethe and de Candolle" in MLQ XIII, 1952. „The Auerbachskeller Scene and 'She stoops to Conquer'" in Comp. Lit. VII, 1955.

[83] „Goethe's Relations with Hüttner" in MLR XLVI, 1951. Vgl. Walter Wadepuhl, „J. C. Hüttner, the Agent of Karl August in London" in GR XIV, 1939.

[84] „A Note on Goethe and Robert Blair" in MLR L, 1955.

[85] „Goethe's Friendship with Anthony O'Hara" in MLR XXXIX, 1944. „Goethe and Lalla Rookh" in MLR XLVIII, 1953. „A Note on Canon Sheehan's Interest in German Literature" in MLR XLIX, 1954. „Ireland's Place in 19th Cent. German Poetry" in GLL, Juli 1955.

schneidet[86]. Dagegen weist Gilbert Waterhouse auf einen weniger erfreulichen Angriff auf Goethe seitens Edward Kenealys hin, des glänzenden, wenn auch überspannten Rechtsanwalts und verrückten Dichtergenies, der ungleich seinem Landsmann John Anster statt einer Übersetzung des *Faust* eine Parodie schrieb, in der er Goethe schmählich herabsetzte[87]. Goethes Wirkung in die Ferne ist bemerkbar aus dem regen Interesse, das er bei Bewohnern in Übersee und vor allem in Neuseeland und Australien erweckt. Ausgehend von den vielen Goethe Societies, deren Gründung durch die Goethe-Feiern des Jahres 1949 in den meisten Großstädten Australiens und Neuseelands angeregt wurde, ist Goethe zu einem Bildungselement der antipodischen Germanistik geworden. Diese, vertreten durch Richard Samuel (einen Schüler und Mitarbeiter Julius Petersens) in Melbourne, durch R. B. Farrell in Sydney, van Abbé in Adelaide und Hans Pollak in Perth, verfügt seit August 1953 über ihre eigenen Journale[88]. Trotzdem durften die PEGS einen in Australien gehaltenen Vortrag von Pollak über *Faust* bringen, worin er die altehrwürdige These von Fausts Läuterung und Erhöhung durch Leiden und Sühne beredt verficht[89]. Über die Tätigkeit der Neuseeländer auf des *Erdballs letztem Inselriff* (um ein Wort Karl Wolfskehls zu gebrauchen, der von 1938 bis 1948 die letzten Jahre seines Lebens dort verbrachte) berichtet die letzte Nummer des Instituts für Auslandsbeziehungen (Jg. 6, Nr. 1/2, 1956)[90]. Unter der rührigen Leitung von John Asher hat die Goethe Society in Auckland das wissenschaftliche Studium Goethes stark gefördert. Im Mai dieses Jahres hielt Asher vor der English Goethe Society in London einen Vortrag über Goethe und Thomas Mann. Einige Monate vorher sprach im gleichen Kreise J. B. Farrell. D. van Abbé sprach über Eckermann bei Gelegenheit der hundertjährigen Todesfeier. Mit einem Vortrag Hermann Boeschensteins aus Toronto über *Die Natürliche Tochter* erscheinen diese Vorträge demnächst in einem Dominion-Band von PEGS.

Daß mit Goethe noch heutzutage, wenn auch nicht in gleich starkem Maße wie im vorigen Jahrhundert, im Kulturleben Englands zu rechnen ist, wurde schon erwähnt. Es war zu erwarten, daß The Contemporary Review unter der Leitung von G. P. Gooch, dem Historiographen Deutschlands und früheren Präsidenten der Goethe Society, für deutsche Kultur ein reges Interesse zeigen würde[91]. Aber auch unsere beste Literaturzeitung, The Times Literary Supplement, unterläßt es nicht, mit Rezensionen und Leitartikeln, die meistens aus der Feder kundiger Germanisten fließen, die Teilnahme

[86] „German Literature in Ireland, 1919—1939". Hermathena, Dublin, 1949.

[87] „Goethe's Irish Enemy, Edward Kenealy" in Willoughby-Festschrift, S. 204ff.

[88] AUMLA (Australian Universities Modern Language Association). In einem Vortrag vor der Association erklärt sich Maurice Benn jetzt anderer Meinung über T. S. Eliot und Goethe (s. oben S. 67f.) und scheint zu der geläufigen Meinung zurückgekehrt zu sein, Goethe habe uns Spätgeborenen nichts zu bedeuten. Lediglich als lyrischen Dichter läßt er ihn gelten. Vgl. auch das ähnliche abschätzige Urteil von R. L. Beare, „T. S. Eliot and Goethe" in GR XXVIII, 1953. Von allgemeinerem Interesse ist Meanjin. A Literary Magazine. University of Melbourne. In Bd. VIII, 1949 erschien ein weitausholender Aufsatz von Richard Samuel über „The Goethe Centenary". Über deutsche Einflüsse in Australien berichten die Mitteilungen des Instituts für Auslandsbeziehungen. Jg. 4, Nr. 7/8, 1954.

[89] „Some Thoughts on the Death and Salvation of Goethe's Faust" in PEGS NS. XXI, 1952.

[90] Vgl. die kleine lehrreiche Schrift von John Asher, „Des Erdballs letztes Inselriff. Deutsche erleben Neuseeland", München, 1956.

[91] Vgl. dessen fesselnde Erinnerungen an das wilhelminische Deutschland „Berlin in the Nineties" in GLL, Okt. 1955.

an deutschem Geistesleben wachzuhalten[92]. Ihr Herausgeber, Alan Pryce-Jones, ist durch langen Aufenthalt in Deutschland für deutsche Literatur und Kultur stark eingenommen. Dasselbe gilt für viele von unseren literarischen Größen: Eliot, Isherwood, Spender, Nicolson, Christopher Fry u. a. m. Und wenn man bei ihnen im strengsten Sinne nicht von Wissenschaft sprechen darf, so ist ihr Einfluß auf das literarische Denken Englands von weit größerem Belang als der der akademischen Welt. Harold Nicolson, Diplomat und Schriftsteller, hat neuerdings sein Bekenntnis zu Goethe und der deutschen „Gemütlichkeit" abgelegt, wobei er — an Hand von Madame de Staël (es ist erstaunlich, wie hoch ihr altes und veraltetes Buch noch immer bei uns im Rufe steht) — trotz allem Olympiertum für Goethes Güte, Einfachheit und Empfindsamkeit warm eintritt[93]. Stephen Spender dagegen[94], der zu einer jüngeren Generation gehört, vergleicht Goethes Dichtung mit der englischen, und zwar zu ihrem Nachteil. Er mißdeutet eine Stelle aus *Dichtung und Wahrheit* dahin, daß Goethe vorgebe, von der Idee auszugehen, die er dann in poetisches Gewand kleide. Wahr ist allerdings, daß Goethe manchmal mit einer Prosafassung anfing (man denke an *Iphigenie*), die er später zur poetischen Form „steigerte". Aber er war sich wohl bewußt, daß dies keine bloße Einkleidung der Idee in die Form bedeutete, daß vielmehr *mit dem Silbenmaß* (wie er an Herder schrieb) *sich meistens ein beßrer Ausdruck verbindet.* Oder wie er sich noch genauer in den *Noten und Abhandlungen zum Divan* äußerte: *Form, Stoff und Gehalt* [müssen] *sich zu einander schicken, sich ineinander fügen, sich einander durchdringen.* Einen weiteren Unterschied zwischen englischer und deutscher Poesie entdeckt dann Spender darin, daß erstere seit Shakespeare von einem puritanischen Schuldgefühl getragen ist, das der deutschen völlig fremd sei. (Mit diesem Standpunkt ist die deutsche Anglistik seit Schröer und Schöffler längst vertraut!) Zum Beweis dafür zitiert er die Verse aus Youngs *Night Thoughts*, die für Goethe (in *Dichtung und Wahrheit* III, 13) den Grundton der englischen Literatur erklingen lassen. Und dies führt ihn zu einem Vergleich von Goethe mit Shakespeare. Der Unterschied beruhe darin, daß Shakespeares Charaktere in seinen Dramen völlig aufgehen, während Goethes außerdem noch ihre symbolische Bedeutung beibehalten. Interessant ist ferner seine Bemerkung, Goethe habe durch die offene Form von *Faust* II (er hätte noch mit Recht die *Wanderjahre* hinzufügen können!) „den Zerfall eines sehr komplexen modernen Bewußtseins" (wie es bei James Joyce zum Vorschein kommt) vorausgenommen.

Es wird oft geklagt, unser ungenügendes Verständnis für Goethe hänge zum großen Teil von dem Mangel an guten Übersetzungen ab. In den letzten Jahren ist nun versucht worden, dem abzuhelfen, indem bewährte Kräfte sich daran gemacht haben, dem englischen Publikum wenigstens die beiden Werke, die ihm am nächsten liegen, *Faust* und *Dichtung und Wahrheit*, zu vermitteln. J. M. Cohen, der im Goethe-Jahr einen Festartikel für den Spectator schrieb, hat eine von Ethne Wilkens und Ernst Kaiser besorgte gut lesbare Übersetzung von *Dichtung und Wahrheit* herausgegeben[95].

[92] Ich verweise beispielshalber auf die Leitartikel: 26. Aug. 1949 „Poet or Sage"; 1. Nov. 1949 „The whole Man"; 1. Aug. 1952 „The Tradition of Faust"; 25. Sept. 1953 „Goethe and Faust"; 25. Febr. 1955 „On India Paper" (eine Würdigung der Artemis-Ausgabe).

[93] „Good Behaviour. Being a Study of certain Types of Civility", London, 1955.

[94] „Goethe and the English Mind" in „The Making of a Poem", London, 1955, als Festrede 1949 bei der Goethe-Feier zu Aspen, Colorado, gehalten.

[95] „Truth and Fantasy from my Life", London, 1949.

Von *Faust* I und II hat der namhafte Dichter Louis MacNeice (allerdings mit der kundigen Unterstützung des Oxforder Germanisten E. L. Stahls, da er selbst nach eignem Geständnis nur über ungenügende Kenntnis des Deutschen verfügt) für eine Aufführung im BBC eine um zwei Drittel gekürzte Fassung fertiggestellt, die sich sehr gut anhören ließ[96]. Die Übersetzung des I. Teils durch Philip Wayne in The Penguin Books wird gewiß weitere Kreise für Goethe gewonnen haben. Das Alltagsenglisch, dessen sich der Übersetzer bedient, entspricht derselben Tendenz nach Modernisierung eines klassischen Textes, der auch Hans Rothe seinerzeit in seiner Shakespeare-Übersetzung huldigte. Außerdem wurden die altbewährten und wohlverdienten Ausgaben von Bayard Taylor[97] — die viele noch immer für die beste halten — und von Sir Theodore Martin (letztere vom Goethe-Forscher W. H. Bruford) neu revidiert und kommentiert[98]. Berthold Biermann sucht einen Blick in Goethes Um- und Mitwelt zu gewähren durch das Heranziehen von Briefen und Memoiren[99]. Soeben wird eine Auswahl von Goethes Briefen in einer Übersetzung von Marianne Herzfeld und C. A. M. Sym mit einer Einleitung von Bruford von der Edinburgh University Press angekündigt. Selbstverständlich wird Goethes lyrisches Werk nicht übersehen; auch hier ist die moderne Tendenz, die Altersgedichte der Jugendlyrik vorzuziehen, bemerkbar[100]. „In letzter Instanz", so heißt es in der Einleitung zu einer Auswahl, „ist es Goethes lyrische Dichtung, die ihn zu einem dauernden Platz im europäischen Pantheon berechtigt."[101] Und dieses einseitige und beschränkte Urteil entspricht wohl der Meinung des großen englischen Publikums jetzt und auf absehbare Zeit hinaus.

[96] „Goethe's Faust I and II", London, 1951.

[97] In Euphorion Books, XII.

[98] In Everyman's Library.

[99] Berthold Biermann, „Goethe's World as seen in Letters and Memoirs", London, 1952.

[100] Vgl. den obenzitierten Leitartikel der TLS vom 1. Sept. 1950 „The Wholeness of Goethe": „The Divan contains some of the most moving and tender love songs Goethe ever wrote". James Boyd, „Notes to Goethe Poems 1786—1832", Oxford, 1949 und Barker Fairley, „Goethe. Selected Poems", London, 1954 verfechten den gleichen Standpunkt.

[101] Gilbert F. Cunningham, „Translations from Goethe", London, 1950.

Besprechungen

Friedrich Heer, Die Tragödie des heiligen Reiches. Stuttgart 1952, W. Kohlhammer. 361 S. — Kommentarband. 1953. 148 S.

1.

Meine Anzeige kommt zu spät, um die Fachgenossen auf das Werk eines Historikers hinzuweisen, das uns dringend angeht. Es hat schon zu wirken begonnen, und man setzt sich zustimmend oder ablehnend mit ihm auseinander. Der Referent möchte ihm gegenüber fast verzagen. Ihn überwältigt die Zusammenschau eines großen und vielschichtigen Materials, das sich der Vf. großenteils frisch aus den Quellen geholt hat. Eigentlich müßte man seine geistige Aventürenfahrt selber nachholen, um zu sehen, ob man dabei ähnliche Begegnungen hat. Ich fühlte mich ähnlich überwältigt, als ich vor einigen Jahren Will-Erich Peuckerts *Große Wende* las; es würde sich lohnen, diese Darstellung der nächsten europäischen „Krise" nach der Lektüre von Heers Werk noch einmal vorzunehmen. Ich muß hier wie dort bekennen, daß ich langen Strecken nur als Lernender gegenüberstehe. Außerdem ist es mit dem einen Buch H.s, das hier angezeigt werden soll, nicht getan. Es ist ein zweiter Teil, der dem *Aufgang Europas* von 1949 folgt. Auf das Zusammengehören der beiden Teile möchte ich ausdrücklich hinweisen; weder dem einen noch dem andern Titel sieht man es an, daß dahinter eine ernstzunehmende Geistesgeschichte des 12. Jahrhunderts versteckt ist.

Vielleicht hätte ich manches, was ich bei H. gelernt habe, anderswo ebensogut oder zuverlässiger erfahren können. H. hat seine Bücher nicht geschrieben, um seine Leser über Fakten zu unterrichten oder zu entwickeln, wie eins aus dem andern geworden ist. Wie die Kunstwissenschaften ist bei H. die Geschichtswissenschaft zur Interpretation übergegangen, und das verschiebt die Methode. Es geht da jetzt um die Zusammenschau von Erscheinungen, die unter einem bestimmten Gesichtspunkt einen gleichen oder ähnlichen Stellenwert zu haben scheinen. Ideen, Lebenshaltungen, bis hin zu geschichtlichen Entscheidungen und Taten bekommen so gesehen fast den Charakter von Symbolen, und das Verständnis historischer Symbole erfordert eine Intuition, ein historisches Stilgefühl, das dem Stilgefühl, welches sich bemüht, künstlerische Symbole zu verstehen, nah verwandt ist. Die Ergebnisse sind dementsprechend nicht mehr „wahr" oder „falsch", sondern sie erreichen eine relative „Gültigkeit" — relativ insofern als der Blickwinkel, unter dem die Erscheinungen zusammengesehen werden, mit im Spiele bleibt. Es ist nicht verboten, auf diese Weise Wissenschaft zu treiben, es ist auch nicht nur eine Mode, die viele von uns heute mit mehr oder minder Geschick üben, sondern das Interpretieren hat bedeutende Vorläufer in den Geschichts- und Kunstwissenschaften[1]. Aber jede solche Zusammenschau muß einseitig sein; sie ist ein Versuch, ob ein

[1] Wenn sich aber pragmatische und stilbestimmende Methode vereinigen, dann wird der Bogen zum Brechen gespannt. Ein Beispiel: Zu Ende des Kapitels über Papst Alexander III. (*Aufgang Europas*, S. 654) stehen die folgenden Sätze: „Mit der Klugheit, Zähigkeit und Mäßigung eines in bürgerlichen Rechtsgeschäften gewandten städtischen Juristen, mit der Spiritualität neuer verinnerlichter Frömmigkeit hat Alexander die stärkste politische Macht seiner Zeit ihrer Sakralität entkleidet — nun wird erst der Weg frei, auf dem Abälard, Scholastik und Gotik in Deutschland eindringen können. Die große deutsche Kunst, die sich in Dichtung und bildender Kunst zwischen 1180 und 1220 in Deutschland entfaltet, ist unvorstellbar ohne die durch Alexanders III. Selbstbehauptung auch für Deutschland gesicherte Auseinandersetzung der noch heftigen Widerstand leistenden alten Welt mit der neuen persönlich-individualistischen Spiritualität und Rationalität des Westens." — Wenn man sich auch überreden läßt, eine gewisse stilistische Ähnlichkeit zwischen Alexanders Lebensgefühl und einigen „modernen" Zügen in der Dichtung in Rechnung zu stellen, so

einigermaßen lebenswahres Bild dabei herauskomme, d.h. dieser Wissenschaftsstil ist essayistisch. Auch die Leser von H.s Arbeiten müssen sich darauf einstellen, daß sie trotz der 1000 Seiten Text und der zwei reichen Beigaben mit Quellennachweisen, kritischen Literaturangaben und Exkursen einen überdimensionalen Essay vor sich haben[2].

Darin ähneln H.s Bücher einigen Arbeiten von Hans Naumann (keineswegs dessen ganzem wissenschaftlichen Werk), und eben deswegen, weil sich beide im gleichen wissenschaftlichen Stil begegnen, ist H. auf Hans Naumann so schlecht zu sprechen, und er läßt dann gleich „die Germanistik" kollektiv mithaften. Gemeinsam ist beiden ein Sinn für geschichtliche Symbole und Stilwerte, der Mut zu kühnen, bald klärenden bald gefährlichen Analogien bis in die Gegenwart hinein. Sie unterscheiden sich im Blickpunkt ihrer „essayistischen" Wagnisse; darin zeigt sich der Generationsunterschied und der Unterschied von Konfession und Herkunft. Wenn H. auch das Sacrum Imperium „entromantisieren" möchte, man merkt der Haßliebe mit der er ihm begegnet an, daß ihm die Continuatio Imperii, die in seiner österreichischen Heimat bis in seine Jugend reichte, im Blut steckt und ihm deshalb der bismarckianische Emporkömmling höchst zuwider sein muß. Ein Musil-Leser möchte wohl die polemischen Stellen in H.s Werk der „Parallelaktion" zurechnen. Naumann hatte vor H. freilich eines voraus: er konnte zuhören und sich in die Weise Anderer hineindenken. Das muß H. noch lernen. Wer Interpretation treibt, sollte sich bemühen, andern Standpunkten gerecht zu werden, weil der eigene notwendig relativ ist.

Mir gefällt das Schlagwort „Entromantisierung", das jetzt bei vielen im Schwange ist, schon deswegen nicht, weil darin eine Spitze gegen die historische Epoche der Romantik liegt; wir sollten das Nest, aus dem wir mit unserer Wissenschaft stammen, sauber halten. Unter „romantischer" Geschichtsbetrachtung versteht man heute wohl: das Hereintragen eigener Wunschträume in die Vergangenheit und die Verklärung der Vergangenheit auf Grund solcher Wunschträume. Ihr steht gegenüber eine „Anti-Romantisierung": man hält das, was andere bewunderten und liebten, für verderblich. Es liegt nahe, in sie zu verfallen, wenn die Grundlage jener Wunschträume brüchig wurde und sich als heillos erwies — eine Einstellung, gegen die sich ein geschichtsbewußter Mensch nach 1945 (und nicht erst damals) kaum wehren konnte. Das erstrebenswerte Ziel aber ist, ohne Wunschträume und ohne Desillusion zu verstehn, welche Kräfte in der Vergangenheit Geschichte bewirkten. H.s Arbeiten waren offenbar „antiromantisch" konzipiert, aber es ist unverkennbar, daß ihm der Stoff unter der Arbeit immer objektiver geworden ist, und er historische „Wirklichkeit" sehen möchte. Beide

ist man doch zunächst verblüfft, daß das eine zur Voraussetzung des andern gemacht wird. Von dem „freien Bürgergeist" Mittel- und Oberitaliens hat die deutsche mittelalterliche Literatur herzlich wenig abbekommen. Und doch, ein Körnchen Wahrheit liegt in den kühnen Sätzen. Besonders dann, wenn man die Sätze hinzunimmt, mit denen Heer in seinem zweiten Buch das Literaturkapitel einleitet: „Der Weg des abendländischen Menschen geht in den folgenden Jahrhunderten gleichermaßen nach Innen und nach Außen. Nach Außen: eine 'rein weltliche' civitas humana tritt an die Stelle der alten religiös-politischen weltlichen Einheit . . . Nach Innen: eine 'rein religiöse' . . . Innenwelt tritt an die Stelle der alten weltlich-überweltlichen Einheit . . . Diese beiden großen Entwicklungslinien verlaufen abseits vom . . . Kaisertum und Papsttum" (S. 267). — Man muß solche Halbstimmigkeiten auf ihren gemeinsamen Nenner bringen. Darin besteht die Mitarbeit, die H.s Bücher von ihren Lesern verlangen.

[2] Man darf dem Vf. für das Material und die Hinweise in den Anmerkungen sehr dankbar sein, wenn sich auch der Verdacht einstellt, daß nicht allem zu trauen ist. Seine Belesenheit ist erstaunlich. Mitunter bemerkt man aber, daß er aus dem Hörensagen zitiert. Z.B. *Aufgang Europas*, Anm. zu S. 596, 25: „Zum germanischen Heil-, Heiltums- und Geblüte-Glauben vgl. die Arbeiten von Andreas Häußler . . .". Andreas Heusler (so ists richtig!) war in dem Punkte ziemlich skeptisch. Trotzdem ist es gut, daß Heer seine Historikerkollegen nicht auf die Fährte von Wilhelm Grönbech gesetzt hat (was sachlich an der Stelle besser gepaßt hätte).

Aspekte mischen sich aber noch stark, so daß der Leser verschiedenen Graden der Gültigkeit gegenübersteht, die er stilkritisch scheiden muß. Bald freut oder ärgert ihn eine überscharfe Pointe oder er muß eine überhitzte Behauptung erst abkühlen lassen, ehe sie ihm genießbar wird; bald trifft er auf Ein- und Durchblicke, die überzeugen. „Romantische" und „antiromantische" Geschichtsbetrachtung sind ja nicht grundsätzlich verwerflich; Liebe und Haß, berechtigter- oder unberechtigterweise, machen nicht immer blind, sie können auch den Blick schärfen. Aber „Wirklichkeit" ist doch das höhere Ziel[3].

Fr. Heer hat in der Tat ein erstaunlich feines historisches Stilgefühl. Er versucht, eine „innere" Geschichte des 12. Jahrhunderts aufzubauen, indem er die Ideen, Leitbilder, Vorurteile, Mythologien, kurzum alles, was das Lebensgefühl der Menschen und ihre Entscheidungen bestimmte, stilistisch ordnet und einordnet. Ihm ist das 12. Jahrhundert die Epoche, in der sich die Keime des für die Zukunft gültigen europäischen Weltbildes (mit allen seinen Sprüngen und Rissen) zu entwickeln beginnen. Es ist nicht so, daß er die soziologischen, die realpolitischen, die persönlichen Faktoren übersähe. Aber er bezieht sie auf die Ideen und Leitbilder: sie prägen die alten und die neuen soziologischen Gebilde, um sie gehen die Machtkämpfe, sie sind die Ursache von Freund- und Feindschaften. Ich bewundere, wie H. seine historischen Motive plastisch vor sich hat, wie sie ihm aus Theologie, Publizistik, Politik, Brauch, Kunst und Literatur zuwachsen und sich zum Bilde fügen. Im einzelnen mag manches Stücklein an die falsche Stelle geraten sein, aber das Ganze wirkt lebensecht.

H. exemplifiziert, anscheinend ohne sich dessen bewußt zu sein, Giovanni Battista Vicos geschichtsphilosophisches Schema am europäischen 12. Jahrhundert, die Begegnung einer mythisch-sakralen alten Adelswelt mit einer rationalistisch-demokratischen neuen Schicht. Der geschlossenen Welt des Feudalismus mit ihrer sakralen Spitze im Sacrum Imperium und ihrer „politischen Religiosität" treten die neuen Kräfte einer in der Innerlichkeit absoluten Verantwortung gegenüber. Es sind die bekannten Stilsymbole „romanisch" und „gotisch", deren H. sich dabei bedient; die bekannten Persönlichkeiten treten als Wortführer und Täter des alten und des neuen Stils oder in ihrer „Ambiguität" zwischen den Stilen in Erscheinung, Anselm von Canterbury, Gerhoh von Reichersberg, Honorius Augustodunensis, Hildegard von Bingen, Abaelard, Bernhard von Clairvaux, Johannes von Salisbury, Friedrich I. mit Reinald von Dassel, Alexander III.; die bekannten soziologischen Gruppen erscheinen, feudaler Hochadel in weltlicher und geistlicher Machtstellung, das neue, von der Ministerialität durchsetzte Rittertum („Emporkömmlinge" heißen sie gelegentlich etwas boshaft), die Stadtkulturen mit ihrer bürgerlich werdenden Spitze und ihrem frühen Proletariat, altes benediktinisch-feudales Mönchtum, neues Mönchtum und neue, spirituale Gruppenbildungen bis hin zu den Ketzerbewegungen. Das Interessante ist, welchen stilistischen Stellenwert H. den Erscheinungen gibt. Wie viel davon neu und auch richtig ist, kann ich oft nicht beurteilen. Im *Aufgang Europas* haben mir die Kapitel über Johannes von Salisbury und über Alexander III. (den kühlen, abwägenden und darin schon „bürgerlichen" Rechtswissenschaftler) Eindruck gemacht, in der *Tragödie des heiligen Reiches* die Darstellung des altertümlich-feudalen Reichsklerus (Viktor IV., Alexanders Gegenpapst, wird bei H. ein überdimensionaler „Reichsbischof" alten Stils).

H. versteht die „staufische Ideologie" des Sacrum Imperium als ein „Rette, was zu retten ist" in letzter, nicht mehr ganz zeitgemäßer Stunde. Die karolingische und ottonische Konzeption war noch ungebrochen; sie entsprach dem Stil der Zeit. Nach dem Investiturstreit war die alte sakralpolitische Einheit erschüttert, sie konnte nur noch mit harter Macht und kompakter Propaganda gegen die neuen Erlebnisweisen wieder aufgerichtet werden und war

[3] Der Literaturhistoriker wird gemerkt haben, daß die Dreiheit „romantisch" — „antiromantisch" — „wirklich" von dem Schema „Märchen" — „Antimärchen" — „Wirklichkeit" in Cl. Lugowskis Kleist-Buch herstammt.

doch zum Untergang verurteilt. Mir rückt sich die Sache etwa so zurecht: Der Geschichtsmythos vom „Reich" wird seiner eigentlich erst recht bewußt und damit auch politisch wirksam, sobald Gegenbilder dazu auftauchen, sobald Menschen existieren, deren Weltbild und Lebensordnung auf andere Punkte orientiert sind. Für den Dichter des *Annoliedes*, mitten im Investiturstreit, lag der Gegenpunkt offenbar noch in den *alten dingen, wi snelle helide vuhten...*, *wi sich liebin winiscefte schieden, wi riche kunige al zegiengen*, d.h. in dem alten heroischen Weltbild der Heldendichtung; dagegen baut der Dichter sein sakralpolitisches „Reich" auf. Inzwischen treten dann andere Gegenbilder in Erscheinung, nicht nur religiöser oder säkularisierter Spiritualismus und Rationalismus, sondern auch Seitentriebe des „Reichsmythos" selbst, die französische Idee des Sakralkönigtums und der Artusmythos des neuen Anjou-Englands (diese erwähnt H.); sogar die moderne Rittergesellschaft schafft sich alsbald ihren Privatmythos von der Translatio des Rittertums von den Griechen über die Römer zu den Franken (Chrétiens *Cligés*, *Moriz von Craûn*). Man überbot sich damals in der Ausbildung von Geschichtsmythen — es lag in der Luft. Geschichtlich wirksam wurden diese Mythen entweder dadurch, daß die Politik sie eine Weile rigoros übernahm (H. zeigt das an Friedrich I. in seinem Zusammenwirken mit Reinald von Dassel), oder aber in mancherlei Brechungen und Mischungen sowohl mit dem alten „heroischen" Weltbild wie mit dem modernen Spiritualismus und Individualismus. H. hat gerade dafür einen Blick; die Zwiegesichtigkeit („Ambiguität") der Denk- und Erlebnisweisen, die geradezu zum leidvollen Schicksal mancher Menschen wird, in Frankreich schon um die Mitte des Jahrhunderts, in Deutschland in seinen letzten Jahrzehnten und über die Jahrhundertwende weg, ist ein Hauptthema seiner Arbeit.

H.s Blick reicht über Deutschland, Frankreich, die Provence, England und Italien. Ich frage mich, wie das Bild sich ergänzt, wenn man den Norden mit ins Blickfeld nimmt. In dem Lande, das augenblicklich meine Heimat ist, haben wir ein sehr kräftiges geschichtliches Symbol dafür, wie man sich dort zum heiligen Reich stellte. Zu der Zeit, als Friedrich I. das Imperium restaurierte, baute dort einer der *reguli*, Waldemar der Große, nachdem er eben noch dem Imperator pflichtmäßig gehuldigt hatte, das Danewerk zwischen Schlei und Treene so aus, daß es heute noch in der Abendsonne kräftige Schatten quer durch die Landschaft wirft: das heilige Reich in Ehren — aber bis hierher und nicht weiter! Noch im 19. Jahrhundert hat dies Werk bekanntlich eine gewisse strategische Bedeutung gehabt, und sein geschichtlicher Symbolwert ist noch heutigentags bei den Dänen wirksam. Wie trieb und erlebte das Europa jenseits dieses Bollwerks Geschichte? Die Bewegungen und Erschütterungen Mitteleuropas haben auch nach dort hinübergewirkt: Es gibt dort „Investiturstreit" in ähnlicher nationaler Umfärbung wie im England Heinrichs II. (König Sverre und die Bischofspartei in Norwegen, 1190er Jahre); es gibt die Verbindung eines mächtigen Königtums mit „seinem" Bischof, der Kriegsmann, gewandter Politiker, feudaler Kirchenfürst mit Sinn für Ritual und kirchliche Pracht, Kenner und Handhaber des kanonischen Rechts war, und doch persönlich nicht unberührt von der modernen westlichen Spiritualität und Armutsbewegung (Bischof Absalon, † 1202, bei den Königen Waldemar und Knut Waldemarsson in Dänemark). Es gibt auch schon die radikale Weltabkehr, halb noch alt-cluniazensisch, halb schon im Stil des hl. Franziskus (in Dänemark der Abt Wilhelm von Aebelholt, † 1203, sogar im fernen Island Guđmundr Arason, 1203—37 Bischof in Hólar: er führte sein Leben lang den Kampf gegen die Großen des Landes, gestützt auf das Proletariat der Habenichtse). Bald auf die Kanonisation des imperialen Reichs-Heiligen Karls des Großen folgt in Dänemark die Kanonisation Knuts Lavard, 1170 in einem großen „Reichsfest" in Ringsted begangen; Norwegen und Schweden hatten in Olaf und Erik schon ihre national-kirchlichen Heiligen. Die Armen in Christo folgen dann ein oder zwei Generationen später: Abt Wilhelm wird in aller Form kanonisiert; bei Bischof Guđmundr gelingt es nicht, aber er wird doch zu dem volkstümlichen Heiligen und Wundertäter seiner Heimatinsel.

Aber das ist wohl nicht das Interessanteste. Im Grunde hält sich der Norden erstaunlich frei davon, seine geschichtlichen Entscheidungen durch transzendente Ideen oder durch Geschichtsmythen bestimmen zu lassen. Das alte heroische Leitbild von Manneswert, Tüchtigkeit und Ehre gilt und verbindet sich mit einem nüchternen Sinn für Tatsachen und Erfolge. In der großen volkssprachigen Geschichtschreibung des Nordens geht es so zu wie in der Heldensage, nur alltäglicher. Es täte gut, die Geschichte südlich des Danewerks auch einmal aus dem Blickwinkel der *Heimskringla* zu betrachten. Wo die Heldensage so mächtig aufsteigen konnte, wie es in der Chanson de geste und im mhd. Heldenepos geschah, da müssen auch ihre Leitbilder etwas gegolten haben, und ihnen sollte man auch hinter der ideen- und mythenüberdeckten Geschichte Mitteleuropas nachspüren. In den Auseinandersetzungen zwischen dem König und den Fürsten wirken sie stark, es sind Konflikte um Manneswert, Ehre und Machtstellung. Auch die Ermordung Philipps von Schwaben verliert, wenn man sie vom „Saga"-Standpunkt betrachtet, ihr geschichtlich Zufälliges.

Aber auch der Norden hat ja nicht umhin gekonnt, sich doch seinen eigenen Geschichtsmythos zu schaffen. Es geschieht bezeichnenderweise im Dänemark Absalons, und nicht in der Volkssprache, sondern im klassizistischsten Latein der Epoche. Die Dänengeschichte des Saxo mit ihrer Vorgeschichte, die „dänisches" Heldentum aus Heldensagen weltweiter Herkunft zusammenrafft, muß mit Gottfrieds von Monmouth 60 Jahre älterer Britengeschichte zusammen als Seitenschoß, als Säkularisation der sakralen Geschichte des Imperiums gesehen werden. Nicht im Sinne einer „Beeinflussung": Saxo steht ja weder stilistisch noch thematisch in der Tradition der südlichen Reichsgeschichte, er konnte vielmehr auf einer schon seit 1150 bestehenden nationaldänischen Geschichtschreibung, auf volkstümlicher Saga-Tradition und auf norwegisch-isländischen Vorzeitüberlieferungen aufbauen. Die dynastische, anti-angelsächsische Britengeschichte Gottfrieds entfaltete ihre stärkste Wirkung außerhalb ihres Ursprungslandes, König Artus' Hof wurde das Urbild des modernen Rittertums und seines traumhaften, ästhetischen „Reiches". Der nationale Mythos der Dänengeschichte aber verband sich mit dem Realismus des altheimischen Geschichtsbildes im Norden; und daraus entstand etwas für die damalige Zeit Neuartiges und für die spätere Zukunft Folgenschweres: die Anfänge eines modernen Nationalgefühls ohne universalistischen Überbau. Die Translatio Imperii, der Karlsmythos, die Translatio des Rittertums, das Reich des Königs Artus sind noch übernational; die heidnische Königin Ecuba bei Wolfram trifft auf ihrer Bildungsreise ins Abendland am Artushof ihresgleichen, Königin Secundille aus Indien unterhält diplomatische Beziehungen mit dem Gral, Feirefiz gründet im fernen Orient seine christliche Gralsprovinz. Die mythische Vorgeschichte Saxos und auch die folgende pragmatische Geschichte betrifft nur sein stolzes und mächtiges Dänemark, das sich als ein Volk unter andern weiß, wenn es auch seine Macht erweitert. Alle Stacheln kehren sich gegen Süden, gegen die „Sachsen": Dort erhebt man den Anspruch der Universalität, und von dort kommt auch die moderne ritterliche Universalkultur, die das echte, kernige Dänentum verderben könnte. Und so wie Saxo Geschichte sah, so machte Bischof Absalon Politik. Er beherrschte alle möglichen Stilformen des damaligen Europäertums, aber er war und blieb Däne. In das große europäische Zusammenspiel greift der Norden vielleicht nicht so stark ein, daß er in einer europäischen Geistesgeschichte des 12. Jahrhunderts ein gewichtiges Kapitel beanspruchen könnte. Aber wer geschichtliche Symptome sammelt und prüft, dürfte ihn eigentlich nicht auslassen.

Ich muß mich mit diesen wenigen Hinweisen, die ich aus meinen etwas unscharf gewordenen Erinnerungen an mein früheres Arbeitsgebiet hervorgeholt und im Gespräch mit Hans Kuhn ein wenig aufgefrischt habe, begnügen. Ich wollte nur zeigen, daß der Norden, auch von Heers Gesichtswinkel aus gesehen, nicht uninteressant ist. Außerdem täte es der nordischen Geschichte gut, wenn sie einmal im genauen Zusammenhang mit der europäischen Geschichte betrachtet würde. Das früh entwickelte Nationalbewußtsein der skandinavischen Volkstümer wirkt sich bis heute in ihrer Geschichtschreibung aus.

2.

Es ist Zeit, daß ich mich aus dem Skandinavisten in den Germanisten zurückverwandle. Das umfangreiche Schlußkapitel von H.s Buch, „Deutsche Kultur in der Krisis", hat es mit der „klassischen" mhd. Dichtung von 1170 bis 1230 zu tun. Diesen Abschnitt wird der Germanist wohl zuerst lesen; er sollte sich aber nicht darauf beschränken, denn auch zu den früheren Kapiteln ist die deutsche Literatur des 11. und 12. Jahrhunderts reichlich herangezogen. Leider fehlt ein Register, das die verstreuten Hinweise, an denen H.s beide Bände so reich sind, erst recht zugänglich machen würde.

H. hat sich auch sein germanistisches Material selbst aus den Quellen erarbeitet, ohne sich viel auf Referate und Urteile zweiter Hand zu verlassen[4]. Man merkt das an einem Negativum: Fast jedes zweite mhd. Zitat enthält irgend einen häßlichen Fehler; oft stören sie den Sinn und verraten, daß H. den Wortlaut nicht richtig verstanden hat, und auch seine Übersetzungen können danebentreffen. Die mhd. Fremdwörter, mit denen H. seinen Text fortlaufend „mittelaltergemäß" macht, stehen gewöhnlich in dem Casus, in dem er sie in den Quellen gefunden hat. Wir Germanisten werden uns das meiste beim Lesen aus dem Gedächtnis verbessern, aber H. schreibt nicht nur für germanistische Leser, und ich sehe schon im Geiste seine Unformen in der Literatur als Topoi weiterwuchern (womöglich auch bei Germanisten — so etwas kommt vor). Die vielen Fehler sind ärgerlich und machen mißtrauisch; man hofft, daß man wenigstens mit den Zitaten aus lateinischen Quellen und aus der historischen Literatur besser bedient wird[5]. Die sonderbare Kehrseite von H.s autodidaktischem Verfahren ist: Auch an den nur unvollkommen verstandenen mhd. Texten bewährt sich H.s Stilgefühl. Er liest zwar eigenwillig und mit Phantasie, aber nicht blind, er findet die Stellen, an denen es aufzumerken lohnt, und erkennt die Untertöne und Nuancen, mitunter sogar im Sprachlichen. Seine Kenntnis der lateinischen Literatur des Mittelalters hilft ihm dabei. Es müßte ein Genuß sein, mit einer Mittelalterkenntnis und einem rechten Spürsinn, wie H. sie hat, die volkssprachige Literatur des Mittelalters nun auch philologisch genau zu lesen, und ihn sollte sich H. in Zukunft nicht entgehen lassen.

Daß die klassische mhd. Literatur etwas verspätet zur Blüte kommt, ist wohl richtig; sie nimmt manches auf und holt manches nach, was im Westen eine Generation früher die Gemüter erregte. Trotzdem empfinde ich einen chronologischen Bruch zwischen dem abschließenden „Kultur"-Kapitel und der vorausgehenden Geistesgeschichte des 12. Jahrhunderts. Diese hört bei H. im Grunde 1177, mit der Aussöhnung zwischen Friedrich I. und Alexander III. auf; ins Spätere tut er nur Ausblicke. Der neue Stil der mhd. Dichtung aber setzt sich erst durch um 1184, zur Zeit des Mainzer Hoffestes, ihr Hintergrund sind die Kreuzzüge von 1190 und 1197, ja sogar noch von 1228, die Gegenkönige Philipp, Otto IV. und Friedrich II., die Herzöge von Österreich, Hermann von Thüringen und Dietrich von Meißen. Das geschichtliche Klima dieser Zeit unterscheidet sich sehr von dem vorausgehenden. H. weiß und sagt das, aber das aufsteigende Landesfürstentum und die „Kulturhöfe" der späteren Zeit hätten eine ebenso eingehende Stilbestimmung verdient wie die archaische Feudalität der „Reichsbischöfe" in

[4] Biographisches übernimmt er freilich aus den Literaturgeschichten und glaubt ihnen dabei mitunter zu viel: Hartmann von Aue war ein Mann aus kleinen Verhältnissen, von vermutlich zarter, schwacher Gesundheit, er starb als Vierzigjähriger . . . Ja, wenn wir so viel über ihn wüßten! Ähnlich anekdotenreiche Biographien bekommen z.B. auch Heinrich von Rugge und Heinrich von Morungen.

[5] Die fehlerhaften Zitate und falschen mhd. Formen stören um so mehr, als der Verlag das Buch so schön und sorgfältig hat drucken lassen, wie man es heutzutage in Deutschland bei wissenschaftlichen Büchern selten erlebt. Man möchte wünschen, daß H. sich einmal mit einem sprachkundigen Kollegen, der zugleich auf das, was H. sucht, eingespielt ist, zusammensetzt und die deutschen Texte gründlich durchinterpretiert. Das wäre für beide ein Gewinn.

der vorausgehenden Zeit und die Aufbrüche der „Gotik" und des Bürgertums in den romanischen Ländern.

H. ist sehr böse darüber, daß die Germanistik der Historie den Begriff „staufische Dichtung" für die Dichtung der mhd. Blütezeit (oder, wie H. lieber sagen würde, der „Krise") aufgenötigt habe. Ich meine, man muß „welfisch" und „staufisch" so nehmen, wie das Mittelalter es verstand, und darüber belehrt uns die Literatur nicht schlecht. Die „Reichsdichtung" alten Stils, *Kaiserchronik*, *Rother*, *Rolandlied*, *Herzog Ernst* und ihresgleichen: das ist nun einmal großenteils Dichtung aus welfischen Kreisen oder für sie, und wir lernen aus ihr, trotz ihrer immer wiederkehrenden Empörerthematik, wie reichsbewußt die welfischen *Kongsemner*, die beiden Heinriche (und auch noch Otto von Poitou) sich fühlten. Die stilistisch und chronologisch dazugehörige staufische Literatur (rund gegriffen zu Lebzeiten Reinalds von Dassel) aber war lateinisch[6]. Dann aber steigt die deutsche Dichtung neuen Stils auf, und es läßt sich nicht wegdisputieren, daß der neue Stil in staufischen Kreisen gedieh. Die Minnesinger der Gruppe um Friedrich von Hausen standen nun einmal der familia des Kaiserhofs nahe; wir brauchen dafür den Dichter der paar Kaiser-Heinrich-Strophen gar nicht, und das Für und Wider, ob dieser Dichter eine wirkliche Krone oder nur eine Spielmannskrone trug, ist ziemlich gleichgültig. Und auch die gesellschaftlich tiefer und räumlich ferner stehenden Epiker des neuen Stils und der neuen Themen ordnen sich dazu. Die berühmte Kaiser-Stelle im *Grafen Rudolf* zeugt dafür. Heinrich von Veldeke, mögen die „Stauferpartien" von ihm stammen oder nicht, schildert doch in Eneas' Hochzeit das erste große Fest des „Reiches" in Gegenwartsfarben, und er hat dabei sicher an ein Reichsfest gedacht, das er miterlebte. Er gibt genau Auskunft darüber, inwiefern für den Dichter damals eine neue Zeit angebrochen war: *Die spilman und diu gerende diet, die versumden sich niet, die werltlichen lute. daz taten sie noch hute, da solich hochzit ware* (*Eneit* 344, 19ff.)[7]. Es ist klar, daß Veldeke hier pro domo spricht, er begreift sich unter die *spilman* mit ein; das war ihm kein Ekelname, denn die Spielleute (die „Künstler") galten jetzt als *werltliche liute*. Darin hört man einerseits, daß sie sich der *werlde*, der Gesellschaft, angehörig fühlen durften[8]; andrerseits stellt sich wohl hier schon „weltlich" in Gegensatz zu „geistlich". Der clericus, der bisher die Dichtung getragen hat, die volkssprachige wie die lateinische, ist durch einen neuen Stand abgelöst worden. Zum Schluß heißt es von den Künstlern: sie wurden reich beschenkt, *daz si dannen schieden fro und lob dem kunege sungen ieslich nach siner zungen* (346, 30ff.). Volkssprachige Dichtung, nicht mehr Latein, von *wertlichen liuten* gesungen: das verkündet den Sieg der neuen Zeit — in dem alten Rom, welches das neue „Rom" (doch wohl das von 1184) präfiguriert. Mit „welfischer" Literatur aber scheint es damals vorbei gewesen zu sein. Heinrichs Gattin Mathilde, die alle Voraussetzungen dazu mitbrachte, ist anscheinend nicht zur Gründerin eines Musenhofs nach westlichem Vorbild mit Minnesingern und Romandichtern geworden. Es ist nicht einmal sicher, ob der *Tristrant* Eilhards von Oberg der nicht ganz geglückte Versuch der Braunschweiger war, mit der neuen Zeit mitzugehen; eher war Eilhard doch wohl ein welfischer „Emigrant", der versuchte, es außerhalb seiner Heimat zu etwas zu bringen. Wie

[6] Das ist merkwürdig, denn mit Barbarossas Latein war es offenbar nicht weit her (vgl. *Aufgang Europas*, S. 650). Der Kaiser selbst wird dem Latein des Archipoeta, des *Antichristspiels*, des *Ligurinus* und Ottos von Freising ähnlich fern gestanden haben wie der junge Friedrich II. dem Deutsch Walthers von der Vogelweide. Man muß offenbar zwischen der Person des Kaisers und der Rolle, die er repräsentierte, unterscheiden. Die Dichter und Dichtungen stellen sich näher zu seiner Rolle —: Welche Personen standen also dazwischen und vermittelten?

[7] Ich zitiere nach Ettmüllers Ausgabe, nicht aus Prinzip, sondern weil mir die Ausgabe von Behaghel nicht zur Hand ist.

Bei Gottfried von Straßburg ist die Formel verinnerlicht und hat dabei ihre konkrete Beziehung auf eine bestimmte Gesellschaft verloren: *wir die zer werlde haben muot* (12257).

der ältere Heinrich der Löwe über die neumodische Kultur der Verseschmiede dachte, erfahren wir aus dem Prolog des *Lucidarius*: „Macht mir keine Verse! Verse lügen."

Die etwas jüngere Generation der Dichter, welche die Literatur zur höchsten Höhe führten, aber war, wie H. mit Recht hervorhebt, weder „staufisch" noch „welfisch", sondern „fürstlich". Das gilt jedenfalls für Wolfram und auch für Walther. „*Kunnet ir niht fürsten schonen, wir krenken ouch die kronen*", diese Verse, die Wolfram (*Pz.* 415, 21f.) seinen Landgrafen Kingrimursel sprechen läßt, müssen einem Mann wie dem Landgrafen Hermann von Thüringen süß in den Ohren geklungen haben. Und wenn Landgraf Hermann später Wolfram die Quelle zum *Willehalm* vermittelte, so wird ihn an dem Stoff nicht nur die für seine Haustradition bedeutsame Kreuzzugsthematik gereizt haben, sondern vor allem auch die großartige „Empörer"-Szene am Königshof, genau in der Mitte der Handlung, bei deren Wiedergabe sich Wolfram übrigens viel genauer als sonst an die Quelle gehalten hat. Und doch stimme ich H. zu, wenn er den Wolfram-Interpreten folgt, die im *Parzival* so etwas wie eine poetische Verklärung der Idee vom Sacrum Imperium zu erkennen glauben. Auch im *Willehalm*, den H. nicht mit einbegreift, ist etwas davon enthalten. „Empörer"-Thematik und „Reichs"-Gläubigkeit sind bei Wolfram noch ebenso vereinbar wie in der frühen Erzähldichtung von der *Kaiserchronik* bis zum *Herzog Ernst*. Nur — das „Reich" erscheint bei Wolfram als Symbol, ganz in die reine Dichtung entrückt. H. versteht das als Ergebnis der geschichtlichen Entwicklung: die Wirklichkeit des Sacrum Imperium war zerbrochen, es konnte sich nur im dichterischen Bild wieder erneuern, angereichert mit all den Stilzügen der modernen, persönlichen Innerlichkeit. Es läßt sich aber auch aus der Eigenbewegung der Dichtungsgeschichte jener Jahre verstehen, in der es notwendig und unausweichlich zum ersten Mal auf eine völlig zweckfreie, reine Dichtung in den Volkssprachen zulief. Es stand dem Stil reiner Dichtung nicht mehr an, das wirkliche „Reich" — einerlei ob es für Wolfram und seine Zeit noch „Wirklichkeit" besaß oder nicht — zum Ziel einer erdichteten Erzählung zu machen, so wie es der *Rother* und die *Eneit* noch taten. Artushof und Gralsreich werden zu rein poetischen Symbolen für die höchste gesellschaftliche und die höchste religiös-politische Verwirklichung der ritterlichen Kultur. Sobald man sie kompakt deutet, die Artuswelt auf irgendeinen bestimmten *wünneclichen hof*, die Gralsherrschaft auf das konkrete *riche*, hat man schon die Dichtung zerstört.

Das quälendste *Parzival*-Rätsel liegt für mich an einer andern Stelle. Neben dem symbolischen Artushof und Gral und der auch noch symbolischen Priester-Johann-Dynastie im fernen Indien gibt es im *Parzival* ja noch andere „historische Zielpunkte", die denen im *Rother* und der *Eneit* viel ähnlicher sehen: das Anschouwe-Anjou-Thema (mitsamt Lehelin-Llewelyn) und das „Brabant" der letzten Seiten. Dies Rätsel ist überdies mit all den Schwierigkeiten um die Vorgeschichte des *Parzival*-Stoffs belastet. Sobald man das Anjou-Motiv — auch Gahmuret als vermeintliche Präfiguration von Richard Löwenherz stellt sich dazu — beim Wort nimmt, droht der *Parzival* eine Schlüsseldichtung für — Otto von Poitou zu werden. Wenn es so ist, müßten wir das Bild Wolframs, sowohl seiner gesellschaftlichen Zuordnung wie auch seines Dichtertums, gründlich umdenken, und auch Otto IV. würde unerwarteterweise von der Sonne der (frz.? und) mhd. Klassik beschienen werden. Oder benutzt Wolfram auch den Ausblick aus der Aventüre auf eine gegenwärtige Wirklichkeit als freies, dichterisches Motiv? Will er damit seiner Geschichte ein gewisses Lokalkolorit geben? Dann würde gerade dies noch dazu beitragen, auch die Kern-Symbole der Dichtung, Gral und Artushof, zu entwirklichen, und die stilistische Einheit des *Parzival* bliebe erhalten. Auch sonst reißt Wolfram ja viel Wirklichkeit, bis zum Allerpersönlichsten, in seine Dichtung hinein, und sie muß darin deren „Spiel" mitmachen. Mir scheint diese zweite Lösung richtig zu sein; und doch muß ich gestehen, daß mir das Anjou-Thema immer mehr wie eine drohende Gewitterwolke über der *Parzival*-Landschaft steht. —

Die Kulturblüte des Hochmittelalters entsteht „in dem Vacuum zwischen der romanisch-altfeudalen Welt und der gotisch-bürgerlichen Welt" (S. 274). Die Voraussetzungen für ihr

Entstehen sieht H. in folgendem (S. 268ff.): in der Zerschlagung des alten, religiös-politischen Sakralreichs im Investiturstreit; der Heraufkunft eines neuen homo spiritualis, dem Aufkommen der religiösen Laienbewegungen; der Ausbildung eines neuen Adels, bestimmt durch die „Emporkömmlinge" in der Ministerialität: statt edlem Blut und fester Tradition gilt jetzt eine neu sich gründende Gesittung. Die Ritterwelt schafft sich ihr eigenes „Reich" im Ästhetischen, das aber nicht nur Bild und Spiel, sondern echte Werte- und Lebensordnung zu sein beansprucht (S. 291f. zu Friedrich von Hausen). Dies Schein-„Reich" der höfischen Kultur stützt sich auf den Formelschatz des alten „Reiches", aber gerade dadurch dokumentiert es die Entwirklichung dieser alten Konzeption (S. 288f.). Darin und in dem dauernden Einbruch der Wirklichkeit in die Scheinwelt (S. 287) sieht H. die Krisenzeichen.

Von der Dichtungsgeschichte her gesehen würde ich das Bild so ergänzen: Die Menschen gewinnen jetzt Abstand zu den Ideen und auch zu deren menschlichen Trägern. Sie stehen nicht mehr mitten im sicheren Gefüge[9], sie begegnen den Ideen und begegnen einander mit Freiheit: sich einfühlend, oder dialektisch, oder auch im heiter-ernsten Spiel. Ein frühes Anzeichen bietet der Kampf um Viterbo in der Lucretiageschichte der *Kaiserchronik*, der nicht mehr bis zum bittern Ende durchgefochten wird, sondern zum Schauturnier ausartet mit einer Spielpause, in der sich die Beteiligten beider Seiten geistreich unterhalten können. Der Stilwandel zu einem überlegenen, nicht mehr in der Geschichte sondern über ihr stehenden Erzählen ist schon da zu spüren; bei Hartmann, Wolfram und Gottfried erreicht dieser neue Stil seinen Höhepunkt, später entartet er zur Manier. Nur das Heldenepos behält seine Figuren fest im Gefüge, aber das ist nicht das Gefüge des Sacrum Imperium[10].

Die früheste Lieddichtung setzt H. scharf gegen den hohen Minnesang ab. Er stützt sich dabei mit Recht auf die Interpretationen von Max Ittenbach[11], übernimmt aber auch ihre gewisse Feierlichkeit, die der gesunden Derbheit mancher Gedichte der Frühzeit nicht ganz gerecht wird. H.s Unterscheidung zwischen einem „echten" und einem „modischen" Meinloh wird übrigens hinfällig, wenn man dessen Minnesprüche ebenso wie die *Kürenberger*-Strophen als Rollenlieder versteht. Altertümlich daran ist das ungefugte Nebeneinandersetzen der Rollen, modern vielleicht, daß die Dichter damit verschiedene Haltungen und Standpunkte konfrontieren, ohne sich zu einer zu bekennen. Ein Mißgriff H.s war es, Spervogels Spruch *Treit ein reine wip niht guoter kleider an* mit seiner wolframisch-waltherischen Unterscheidung zwischen äußerer und innerer Schönheit als Kronzeugen für den älteren Stil heranzuziehen (S. 277). Ihn hat offenbar die niedrige Seitenzahl in *Minnesangs Frühling* dazu verführt.

Die provençalische Vorgeschichte des hohen Minnesangs schmückt H. mit dem Stammbaum, der von Wilhelm von Poitiers zu Richard Löwenherz, Mathilde, der Gattin Heinrichs des Löwen und Otto IV. reicht, und übersieht dabei, daß sich der kulturhistorische Stammbaum mit dem genealogischen gerade nicht deckt. Der Filter, durch den die westliche Troubadourdichtung lief und dabei zum chemisch reinen deutschen Minnesang wurde, war die Dichtung Friedrichs von Hausen, der zur familia der Staufer gehörte. Eindrucksvoll zeichnet H. das Bild des hohen Minnesangs, seiner Pseudo-„Liturgie" und „säkularisierten Scholastik".

[9] Vgl. H. S. 87: „Der frühmittelalterliche Mensch kennt — bis an die Schwelle der Gotik! — kein ästhetisches Verhältnis zu den Dingen der Kultur und der Kunst —, er wertet, liebt, schätzt diese wohl, aber nur als 'Zeichen', in einem großen Zusammenhang".

[10] Das mhd. Heldenepos und auch die französische Chanson de Geste bewahren erstaunlich viel vom germanischen Stil; auch im Leben des Hochmittelalters müßte diese Stilkomponente zu bestimmen sein. In der Königsheiligkeit, wo H. die germanische Beimischung vor allem sucht, ist sie vom Antiken, Christlichen und Byzantinischen verdeckt und sehr viel schwieriger zu bestimmen.

[11] H. hat zum Glück nicht gemerkt, daß Max Ittenbach ein Schüler Naumanns, sogar sein Lieblingsschüler, war. „Die Germanistik", die alles falsch gesehen hat, wird diesmal durch Carl von Kraus vertreten.

Heinrich von Morungen nimmt er mir etwas zu feierlich; bei ihm ist doch auch manches von Veldekes unproblematischer Art zu spüren. Reinmar liegt H. besonders gut; die großartige Einseitigkeit dieses Dichters kommt H.s Neigung zum Pointieren entgegen. Interessant war mir, daß H. die Frage aufwirft (S. 297f.), ob und wo in Wien sonst wohl der „moderne Spiritualismus" eingebrochen sei, so daß Reinmar dort offene Ohren fand. Er fand sie nicht nur dort, sondern, wie Gottfried von Straßburg bezeugt, auch am Rhein, und was da als fein galt, hatte sicher auch dort Wirkung, wo man im Kolonialland ein modernes „Kulturzentrum" aufbaute.

Die „Krisenzeichen" im Minnesang hört H. vor allem aus den Liedern der Trennung und den Kreuzliedern gut heraus. Außerdem nimmt er, wie zu erwarten, den Einbruch der Sinnlichkeit in die Scheinwelt der höfischen Minne aufs Korn. Da gibt ihm seine Haßliebe zu der krisenbedrohten Kultur u.a. dies Aperçu ein: „Keiner der Herren besitzt die geistliche Bildung oder seelische Reife, um zu jener spiritualen Durchleuchtung der Minne aufzusteigen, die ein Dante erreicht" (S. 295). Ich würde das lieber positiv ausdrücken: Zum Glück hatte sich damals Sinnlichkeit und Spiritualität noch nicht so weit voneinander entfernt, daß nicht die Funken zwischen den beiden Polen sprühen konnten. Das macht die mittelalterliche Dichtungsgeschichte zuweilen zu einer „tragischen Literaturgeschichte"; aber ohne das gäbe es keinen unserer großen mittelalterlichen Dichter.

Die Dichtung Walthers von der Vogelweide bietet eins der deutlichsten Beispiele dafür, daß man „Dichtung in der Krise" doppelseitig verstehen muß. H. sieht Walther als den schärfsten Kritiker seiner Epoche. „Er schaut tief hinein in das Gefälle seiner Zeit — und sieht das Zerbröckeln der großen Ordnungen, Reich und Kirche, Recht und Gesellschaft" (S. 304). Das ist der eine Aspekt, von dem aus man zweifellos Richtiges sieht. Aber man darf darüber nicht verkennen, daß Walther, gerade weil er wie kaum ein anderer seiner dichtenden Zeitgenossen von der Geschichte, die er miterlebte, betroffen war und seiner Zeit erbarmungslose Diagnosen stellte, doch für die großen Ordnungen der Gesellschaft, der Kirche und des Reiches stritt, fast bis zum Utopischen. Er bleibt ja nicht in seiner Dichtung, er will mit ihr ins Leben. Etwa in den *Her-keiser*-Sprüchen (12, 6 und 12, 16). Der Aufruf zum Kreuzzug darin ist rituelle Krönungsformel (vgl. H. S. 167) in einer „rituellen" Liedfolge. Aber Walther meint ihn „realpolitisch", und das in einer Zeit (1212), wo der Aufruf allen Realitäten Trotz bietet. Es ist keineswegs so, daß Walther „sich keinen Illusionen über den Zusammenbruch des 'Heiligen Reiches' mehr hingibt" (S. 308, in anderm Zusammenhang). Daß er sich Illusionen macht, darin kann für ihn die „Krise" liegen, eine Krise, die sich in der Dichtungsgeschichte immer wiederholt: der Zusammenstoß von Dichtungswelt und Wirklichkeit. Illusionslos sind dagegen die Akkon-Verse Freidanks, die frivolen, meist viel zu harmlos verstandenen „Kreuzlieder" Neidharts und das Pilgerfahrtlied des Tanhuser. Sie hätte H. der gleichzeitigen Kreuzzugslyrik des gealterten Walther gegenüberstellen sollen, die immer noch den Glauben an die „Ordnung" festhält. Das hätte ihm Einblick in die Krise, der die nächste Generation erbarmungslos ausgesetzt war, gegeben.

Den richtigeren Ausgleich zwischen den beiden Aspekten findet H. zum Schluß seines Walther-Abschnittes (S. 312): „Eine tiefe Untergangsstimmung liegt über Walthers Gesamtwerk: er hat den Untergang dreier heiliger Reiche erlebt — des Sacrum Imperium . . ., der Ecclesia-Christenheit, und des Heilsreiches der hohen Minne. Walther versucht in seinen Liedern und wohl auch in seinem Leben, den Glauben an alle drei Reiche zu erhalten bzw. neu zu gewinnen, ja neu zu gründen". D.h., Walthers Lebensgefühl reagierte auf die Krise, aber er suchte im Sinne der „Ordnungen" mit ihr fertig zu werden.

Dem Historiker stellt Walthers Dichtung immer noch und immer wieder die Frage: Bis zu welchem Grade spricht Walthers Dichten das politische und das gesellschaftlich-sittliche Wollen seiner Zeit aus? Nahm man Walther ernst, oder war er „eben nur ein Dichter", dessen Träume man da und dort, aber dann zu eigenen Zwecken, benutzte, die man aber im Grunde

als unzeitgemäß beiseite ließ? Der Literarhistoriker aber bekommt in den verschiedenen Weisen der Walther-Deutung ein Muster, das nicht nur für den einen Fall gilt. Auch für das 19. Jahrhundert fallen die Interpretationen verschieden aus, je nachdem ob man nach dem Lebensgefühl des Dichters fragt oder nach der Weise, wie er mit seinen Erfahrungen fertig wird.

Was H. über den Artusroman sagt, verrät wieder sein Stilgefühl für historische Werte und zugleich seine Neigung zu überscharf gewürzten Thesen: Artus, der Anjou-Propagandaheld, Gegenspieler des gut „romanischen" Kaiser Karl, den er verdrängte, als es mit der Wirklichkeit des heiligen Reiches aus war; später royalistisches Deckschild der autonom-anarchischen Rittergesellschaft, die in der Quasi-Liturgie seiner Hofhaltung die hohe Feier ihrer eigenständigen Existenz erlebte (S. 313—15). Richtig ist, daß in der Artusepik konsequenter als etwa in der Liedkunst Walthers ein rein ästhetisches Reich aufgebaut werden konnte, mit Symbolen, die zwar der Wirklichkeit nicht beziehungslos gegenüberstanden, aber ein freies, dichterisches Spiel ermöglichten. Das gilt für Hartmanns Artusdichtungen, aber auch für Wolfram. Man tut der Tiefe, dem Ernst und der Wirklichkeitsnähe des *Parzival* keinen Abbruch, wenn man an dem Spiel, das Wolfram darin treibt, Freude hat. H. sieht in Wolfram den „Restaurator der alten Welt", der das Sacrum Imperium ideologisch erneuert; darin sei er von Walther unterschieden (S. 347f.). Mir scheint, darin liegt gerade das Gemeinsame bei beiden. Nur stand Walther mit seinem Dichten der von Jahr zu Jahr wechselnden Wirklichkeit an Hof, Kirche und Reich gegenüber; Wolfram durfte seine Helden durch die Dichtungswelt von Gral und Artushof führen. Wolfram wußte, daß er spiele; H. schüttelt darüber den Kopf („letzter Ernst steckt in dieser Historie nicht", S. 352), ich finde gerade dies herrlich. Der *Parzival* wird heutzutage mit allzu ernst gerunzelter Stirn gelesen — ähnlich wie ernsthafte, theologisch gebildete Leute zur Zeit des *Jüngeren Titurel* ihn verstanden haben mögen; aber es entgeht einem viel, wenn man ihn so liest.

Für manche Seiten im Werk Hartmanns von Aue hat H. einen guten Blick. Er erkennt, daß Hartmann nicht der Dichter einer in sich geschlossenen Adelswelt ist, sondern daß er sie immer wieder konfrontiert mit anderen, von der guten Gesellschaft her gesehen untypischen Lebensformen. Vieles davon übernimmt Hartmann freilich aus seinen Quellen, aber es bedeutet schon etwas, daß er es nicht ausscheidet, wie Wolfram es tut. H. ist im *Erec* das Milieu des verarmten Adligen (Enites und ihres Vaters) und die Geschichte mit dem Grafen Oringles als Spiegelung rohen, unkultivierten Rittertums aufgefallen, im *Armen Heinrich* die freibäuerliche Umwelt, im *Iwein* die Proletarierszenen im Arbeitshaus, im *Gregorius* die Szene mit dem Fischer, „eine unschätzbare Quelle für die Stimmung des Niedervolks" (S. 321). Ich begrüße es, daß H. die Historiker auf dies kulturhistorisch wichtige Material aufmerksam gemacht hat. Mitunter kann die Interpretation noch schärfer zugreifen: Der Fischer im *Gregorius* hält seinen Gast offenbar nicht für einen ritterlichen Nichtstuer, sondern für einen Bauern, der Strauchritter spielt (für den Helmbrecht-Typ). Trotzdem besagt es viel, daß Hartmann seinen ritterlichen Büßer antworten läßt: *herre ir habet mir war geseit. swer guote gewarheit im selben schaffet, daz ist sin* (*Greg.* 2817ff.). Walther mit seinem *ich enkan niht riuten* (35, 18) ist andrer Meinung.

H. interpretiert mir die beiden Legenden Hartmanns allerdings zu gegen-ritterlich. Beim *Gregorius* ist ein sprachliches Mißverständnis (oder ein Zuviel-Hineinhören) mit daran schuld: man darf dem Wort *wân* — *Greg.* 1514 *ze ritterschefte stat min wan* — nicht die Bedeutung unterschieben, die es in der Absage an den Minnesang hat, *MFr.* 218, 22 *daz iu den schaden tuot daz ist der wan.* H. sieht in Gregorius' Streben nach dem Rittertum die Sünde, aus der alles weitere folgt, und er hat in dieser Auffassung bekanntlich auch germanistische Partner. Ich gehöre nicht dazu. So leicht darf man es sich mit dem „Guten Sünder" nicht machen. Wenn es — episch gesehen — den Ausweg gäbe, daß Gregorius, wenn er im Kloster bliebe und fleißig betete, die Schuld seiner Eltern sühnen könnte, dann hätte Hartmann seine Geschichte nicht weiterzuerzählen brauchen. Das ist der Standpunkt des Abtes, ernst und

wohlbegründet und richtig in dem Augenblick, wo er ausgesprochen wird, aber doch nicht das letzte Wort, wenn man auf das Ganze der Legende sieht[12]. Man verkümmert sich die herrliche Szene, in der die ritterliche Natur so unwiderstehlich in dem Klosterschüler durchbricht, wenn man nur das eine Thema in ihr hört (und auch den tiefen Humor, der da mitklingt, sollte man beachten). Das Rittertum ist die Lebensform, in der Gott diesen Jüngling gewollt hat, er bewährt es in der besten aller denkbaren Aufgaben — er ist der, *den ir* [seiner Mutter] *got hete gesant ze lœsen si und ir lant* (2241f.) —, der Lohn des Dienstes ist die Ehe: *daz ist daz aller beste leben daz got der werlde hat gegeben* (2223f.). Und doch: *da ergie des tiuvels wille an* (2246). Dadurch aber, daß Gregorius notwendigerweise in die unbewußt begangene Sünde fällt (ebenso und unter dem gleichen Antrieb wie Parzival) und dann nicht verzweifelt, kann er das Stück Welt, in dessen Sündhaftigkeit er verflochten ist, durch seine Buße entsühnen. Hartmann polemisiert nicht gegen bestimmte Lebensformen. Er hat erlebt und gestaltet als Dichter an einem überlieferten Stoff nach, daß auch im richtigsten Leben überall die Sünde droht, und daß gerade derjenige, der das an sich erfahren hat, der „gute Sünder", am ehesten berufen ist, an seinem Ort die Welt mit Gott zu versöhnen.

Auch im *Armen Heinrich* entwertet Hartmann nicht das Weltstreben mit seinem hohen Mut und seinem Rittertum. Man muß hier wie im *Gregorius* darauf achten, daß Hartmann in jeder einzelnen Phase seiner Erzählung die jeweiligen Standpunkte folgerecht bis in ihre äußerste „Wahrheit" hinein durchdenkt und diese Wahrheiten dann doch in die höhere Wahrheit des Ganzen auflöst. H. liest die Legende so, als ob ihr Hartmann den geistlichen Schluß gegeben hätte, den erst eine spätere Generation für nötig gehalten hat. Daß H. und auch andere Leser unserer Zeit so reagieren, ist ebenso aufschlußreich für unsere Zeit wie der echte Hartmann-Schluß es für seine Epoche ist. Wie schwer fällt es uns, einerseits das jungmädchenhafte, und doch vom heiligen Geist eingegebene „Adieu Welt" der Bauerstochter als „Wahrheit" ernst zu nehmen und es andrerseits im Schluß der Legende aufgehoben zu sehen: *nach süezem lanclibe do besazen si geliche daz ewige riche.* Wie weit weg sind wir von der schwebenden Heiterkeit dieses Legendenschlusses![13]

Daß der *Tristan* Gottfrieds von Straßburg ein besonders eindrucksvolles Dokument der Kulturkrise um 1200 sei, haben wir gleichzeitig mit H.s Buch auch von germanistischer Seite gehört. Es würde zu weit führen, die Deutungen Gottfried Webers und Heers, die manches miteinander gemein haben, in vielem auch sehr verschieden sind, gegeneinander abzuwägen. — Zunächst sollte man nicht übersehen, daß die Spannung zwischen der Gesellschaft und dem Absolutum einer schicksalhaften Liebe schon in der Materie steckt, die 50 Jahre vor Gottfried ein französischer Dichter zu dem ersten großen Wunderwerk eines mittelalterlichen Romans ausgedichtet hat. Es ist schade, daß H. auf diese *Estoire*, die Eilhard von Oberg täppisch, aber doch recht treulich nacherzählt hat, nicht an einer früheren Stelle seines Buches eingegangen ist. Ihre Symbolsprache redet in manchem deutlicher als Gottfrieds von Reflexionen überzogenes Werk: Isalt ist aus der „Welt" unter die Aussätzigen verstoßen; die Liebenden

[12] Man mache das Experiment und denke sich eine Szene, nachdem die Blutschande zwischen Mutter und Sohn offenbar geworden ist, in der der Abt auftritt und spricht: „Liebes Kind, ich habe es zuvor gesagt, du hättest im Kloster bleiben sollen." Sie würde so wirken wie die Schlußworte der Rechtschaffenen in *Max und Moritz*. Der Abt hätte eben auf dieser Stufe der Erzählung nicht mehr recht, und er hat deshalb auch vorher nur bedingt recht gehabt. Das Interpretieren „vom Dichterwort her", wie es heute auf die Fahnen geschrieben wird, ist eine gefährliche Sache. Es führt in die Irre, wenn man nicht jedes Wort einer Dichtung, und mag es auch das Gewichtigste sein, am Ganzen der Dichtung mißt und seinen Stellenwert in ihr bestimmt.

[13] Leider passiert H. zum Schluß wieder ein sprachliches Mißverständnis: *nu ist si vri als ich da bin* (*Arm. Heinr.* 1497) hat natürlich mit der „Freiheit eines Christenmenschen" nichts zu tun. (H. verkennt die mhd. Bedeutung des *nu*: „Sie ist ja doch ebenso frei geboren wie ich".)

leben ein Ächterdasein im Walde, eine erzwungene Weltflucht, die konfrontiert wird mit der Weltabkehr des Klausners (die beiden Klausnerszenen in der Mitte des *Tristrant* sind doch wohl Vorbild der Klausnerszene des *Perceval-Parzival* geworden); zum Schluß aber gibt Isalt die „Weltfreuden" an Markes Hof freiwillig auf, um Tristrant zu heilen. Dieser Schluß ist deutlich auf die erzwungene Weltflucht in der Mitte des Romans bezogen. Schon in der *Estoire* wird die Weltflucht der Minnenden in Analogie zur Weltflucht der religiosi gesehen.

Bei Gottfried ist die Sache viel verwickelter. „Die Heilsbotschaft der 'neuen Welt': zwei Menschen sind einander selbst genug" (S. 345) — das ist das, was der Leser von Gottfried vielleicht erwartet, aber nicht (oder doch nur momentan, und dann gleich wieder aufgehoben) findet. Die zwei Liebenden werden einander selbst genug, weil sie so beschaffen sind, daß sie der Welt in vollkommenster Weise Genüge tun können; und wo sie für einander selbst da sein dürfen (in der Minnegrotte z.B.), da können sie die Welt doch nicht entbehren. Im *Tristan* steht das Absolute (die Liebe) in qualvoller und tragischer Disproportion zur Gesellschaft. Wohl erhält es einen höheren Wert als die Gesellschaft. Aber es läuft doch weder auf Destruktion der Gesellschaft (Heer) noch auf Destruktion des irrigen, dämonischen und sündlichen „Absoluten" (G. Weber) heraus. Sondern eben auf die Spannung: darin liegt die Wahrheit dieser Dichtung. H. versteht die Gegenseite, die Seite der „Welt", des Hofes, politisch, als ein Ineinander des alten Sacrum Imperium und des neuen ritterlichen Kulturreiches; beides zerschellt an der „neuen Welt" der zwei Menschen, die einander genug sind. Ich glaube, H. hat da etwas Richtiges gespürt: nämlich die persönliche Gestimmtheit Gottfrieds, des nicht ritterlichen Stadtbürgers, eines Mannes, der die Welt, und gerade die politische Welt sehr genau kannte. Aber der Dichter Gottfried war doch wohl viel tiefer, gerechter und menschlicher. Er leidet und hält durch mit den Menschen, die er darstellt, und verschmäht den Ausweg, sich durch die Destruktion eines Prinzips zu Gunsten des andern Luft zu machen.

Er leidet auch mit Marke. H. läßt Gottfried an Marke das Gericht über das heilige Reich, das der König repräsentiert, halten, ihm wird Marke im Laufe der Geschichte immer erbärmlicher. Ich glaube nicht, daß er damit dieser Rolle gerecht wird. Gottfried hatte es darauf angelegt, das Schicksal Markes mit dem der Liebenden eng zu verknüpfen: *daz ergest und daz beste, daz Marke an disen zwein empfie, mit den sin leben ouch hine gie, das selbe empfie er* . . . (12538ff.). Die äußere Handlung zwischen ihm und den Liebenden ist mit geradezu juristischer Genauigkeit geplant: Auf der ersten Stufe geht es um den objektiven Schulderweis, die Liebenden sollen auf handhafter Tat überführt werden. Das wird zuerst abgewendet, dann gelingt ein Indizienbeweis (Mehlstreu), den aber das Gottesurteil öffentlich scheinbar annuliert. Auf der nächsten Stufe ist Marke subjektiv überzeugt von der Liebe der beiden, er versucht zu verzichten, wird daran wieder irre und holt sie zurück, und dann schlägt sein „Wähnen" in „Wissen" um, aber einer öffentlichen Überführung vor Zeugen entziehen sich die Liebenden. Hier bricht die Handlung ab, aber man muß fragen, wie Gottfried sie habe fortsetzen wollen. Die innere Handlung läuft auf beiden Seiten in sehr naher Beziehung zu einander, und zwar setzt sie auf dem tiefsten Punkt ein: Marke ist der Betrogene, ja der zu Recht Betrogene („Messing für Gold"; „Rotte und Harfe"). Auf der Stufe von „Messing für Gold" steht auf der gegenüberliegenden Seite Isoldes Mordversuch an Brangäne. Dann folgt List wider List, schließlich die sakrale Veranstaltung des Gottesurteils, bei dem Isolde ihr Gegenspiel in genau dem gleichen Stil treibt, und *der vil tugenthafte Crist* den Ausschlag gibt. Zwischen dem Verzicht Markes, der nicht durch ein objektives Wissen, sondern durch eine Ahnung ausgelöst wird, und Markes Ehe *âne êre* liegt die Minnegrotte, das *wunschleben* der Liebenden, aber auch *âne êre* (16877). Nach der Entdeckung im Baumgarten sublimiert sich die Liebe Tristans und Isoldens zu der Vorwegnahme des Getrennt-ungetrennt-Seins im Abschied. Marke erfährt die Erschütterung, daß er nun *weiz*, an dem Punkt der Handlung, von dem an er Isolde, äußerlich gesehen, für sich allein haben wird. Wie hat sich Gottfried Markes innere Entwicklung weiter gedacht?

Die äußere Handlung verlangt, daß die Liebe zwischen Tristan und Isolt objektiv offenbar werde. Entweder so, daß die Liebenden entdeckt und bestraft werden; das aber schließt der Stoff aus. Oder so, daß sie sich Marke entdecken und er ihr höheres Recht anerkennt. Auf dieses Ziel hin scheint mir die Rolle Markes angelegt zu sein. Das Motiv des Verzichtes ist ja schon vorbereitet, es schlug nur um in die Ehe *âne êre*, weil Marke seiner Sache unsicher geworden war: *von dem wane, si wæren valsches ane* (17513f.). Der „Wahn" hat ja zwei Seiten, Argwohn oder auch Hoffnung. Zum Schluß aber *weiz* Marke, und damit ist der Weg zum Verzicht für ihn frei. Es wird, wie schon *daz mære* es verlangt, noch ein langer Weg mit vielen Umwegen sein, aber das Ziel ist klar.

Es gibt in Gottfrieds Text ein Indizium, das freilich nicht ganz durchschlägt, welches diese Überlegungen stützt. Gottfrieds Quelle, der Roman des Thomas, hat bekanntlich den Schluß des *Tristan* ummotiviert: Der wunde Tristan schickt nicht Governal (Kurvenal) mit seiner letzten Botschaft zu Isot, denn dieser sei an Markes Hof zu bekannt gewesen, um die Königin unbemerkt entführen zu können. Deshalb läßt Thomas Kaherdin (Kaedin) die Botenfahrt tun. Aber dann darf Kaherdin nicht bei dem Abenteuer, in dem Tristan seine Todeswunde empfängt, umkommen, und Thomas muß also Tristans Verwundung anders motivieren (vgl. Ranke, *Tristan und Isolt*, S. 134f.). Gottfried hat anscheinend diesen Umbau des Thomas nicht mitmachen wollen. Die erste Begegnung Tristans und Kaedins blickt auf das gemeinsame Leben der Freunde voraus: *triuwe unde gesselleschaft gelobeten si zwene under in zwein und behielten ouch die wol in ein unz an ir beider ende* (18748ff.). Nimmt man diese Stelle streng beim Wort, so sagt sie: nach Gottfrieds Plan sollten Kaedin und Tristan bei der gleichen Gelegenheit den Tod finden. Thomas hatte umgebaut, um einen heimlichen Boten an Isolde zu gewinnen. Wenn Gottfried vorhatte, den Umbau wieder rückgängig zu machen, so kann das bedeuten: er wollte, daß Tristans letzter Bote öffentlich zu Isolt und zu Marke komme. Das aber schließt in sich, daß Marke zum Schluß auf Isolt verzichtet und sie freiwillig zu Tristan ziehen läßt[14].

H. stellt neben Gottfrieds *Tristan* den *Reinhart Fuchs* von Heinrich dem Gleißner. Das paßt geographisch, aber nicht chronologisch. Dem *Tristan* steht Wolframs *Parzival* gegenüber, dem *Reinhart* dagegen der frühe *Tristrant* und Veldekes *Eneit*, und das macht einen großen Unterschied. In seiner Komposition ahmt der *Reinhart* ironisch die Verknüpfungstechnik des überdimensionalen Spielmannsromans von der Art der *Tristrant-Estoire* nach, aber er reduziert die Erzählung dabei auf atemberaubende Kürze. Thematisch steht sein Hoftag des Löwen neben Eneas' Hochzeit bei Veldeke. Der *Reinhart* persifliert alles, was sich damals gerade eben seiner Herrlichkeit bewußt geworden war, das alte Reich und das neue „innere Reich"; der menschlich wärmere Skeptizismus Gottfrieds hatte dagegen die Erfahrungen von zwei weiteren Jahrzehnten hinter sich, und was für Jahrzehnten! Außerdem ist die Schärfe der Persiflage im *Reinhart* auch von der Gattung mitbestimmt. Welche Kreise sich daran amüsierten, das wage ich nicht zu entscheiden. Daß H. auf den *Reinhart Fuchs* so energisch hingewiesen hat, rechne ich ihm hoch an. Dieser „Gegensang" steht so verquer in seiner Zeit, daß er leicht übersehen oder an verkehrte Stellen eingeordnet wird. Die *Annalen der deutschen Literatur* haben ihn ganz vergessen; H. de Boors *Geschichte der deutschen Literatur* II stellt ihn an einen Verlegenheitsplatz, wo man ihn nur mit Hilfe des Registers findet. Im übrigen ist aber gerade H. de Boors vorzügliche Interpretation geeignet, die Beurteilung des *Reinhart* durch H. teils zu bestätigen, teils abzukühlen und auszugleichen. H. hat ein paar

[14] Ich bin mir darüber klar, daß ich in meinem Weiterdichten Gottfrieds bei Richard Wagner herausgekommen bin. Aber auch schon der französische Prosaroman und vor allem die isländische Ballade nähern sich einem derartigen Abschluß der Handlung. — Über Markes Ende hat sich Gottfried auch seine Gedanken gemacht. Ich weiß jedoch nicht, welchen genauen Sinn ich der oben zitierten Zeile *mit den sin leben ouch hine gie* geben soll. Darüber hätte erst der Schluß des *Tristan* Auskunft gegeben.

gute Einfälle: z. B. denkt er bei der Szene „König Vrevel von dem Ameisenhaufen" an Friedrich I. vor Mailand[15].

Sehr dankbar bin ich H. dafür, daß er der Versuchung widerstand, auch das *Nibelungenepos* als Zeugen der Krise aufzurufen. Es erscheint im „Krisen"-Kapitel einmal beiläufig und wird dort dem Stil des „alten Adels" zugeordnet: „monumental einfach und karg, mit wenigen feststehenden Attributen Stand und Rang, Besitz und Leistung seiner Helden, das heißt seiner Sippengenossen, bezeichnend" (S. 272). Ich glaube, da reagiert H.s Stilgefühl völlig richtig. Ich füge nur hinzu: es ist die germanische Komponente im Lebensgefühl des „alten Adels", der Rest *heroic age*, der damals noch lebte, was im *Nibelungenlied* besonders stark durchschlägt. Was H. damit für uns Literaturhistoriker anrichtet, ist ihm garnicht klar geworden. Ich fürchte, wir müssen uns daran gewöhnen, daß der „klassische" Höhepunkt der Heldenepik dem höchsten Reifepunkt der Ritterepik vorausging. Die *Nibelungennot* in dem uns erhaltenen Wortlaut liegt schon gerade jenseits der Blütezeit der Gattung, sie ist überreif. In der formalen Ausgewogenheit aller Teile hat sie zwar zu Anfang des 13. Jahrhunderts eine wunderbare Vollendung erreicht, aber das ging auf Kosten der Monumentalität ihrer Figuren und der Fraglosigkeit des Schicksalsablaufs. Was aber herauskam, als die „Zeit der Krise", das Jahrzehnt Wolframs und Gottfrieds, nun auch die *Nibelungennot* nach ihrer *aventiure meine* glaubte befragen zu müssen, darüber gibt uns — die *Klage* Auskunft.

Kiel Wolfgang Mohr

Hans Fromm, Untersuchungen zum Marienleben des Priesters Wernher. Turku 1955, Turun Yliopiston Kustantama. 195 S. (Turun Yliopiston Julkaisuja = Annales Universitatis Turkuensis, Sarja-Ser. B, Osa-Tom. LII.)

Hans Fromms Arbeit geht, wie das Vorwort (S. 5) besagt, von seiner Dissertation „Priester Wernher-Studien, Untersuchungen zum religiösen Ausdruckswert des Sprachstils" (Masch.-Diss. Tübingen 1946) aus, „übernimmt daraus einige Stücke im Wortlaut, . . . hat jedoch eine andere Zielsetzung und beruht zum weitaus überwiegenden Teil auf neueren Untersuchungen". Es ist ihm jetzt darum zu tun, „die Verwurzelung und das mähliche Herauswachsen des Dichters aus den letzten salischen und ersten staufischen Jahrzehnten" darzustellen (S. 65). Das geschieht wie in der Dissertation zunächst auf dem Wege der „Stilinterpretation", wobei unter der bisherigen Blickrichtung „Stil als Ausdruck religiösen Gehalts" gefaßt wird (S. 27), eine Definition, die angesichts der veränderten Aufgabe indes als zu eng gelten muß. Denn wie entscheidend bei einem geistlichen Denkmal auch die religiösen Impulse den Stil bis ins einzelne bestimmen können, er empfängt seine Prägung ebenso aus den rein literarischen Traditionen, denen das Werk seine dichterische Gestalt verdankt. Diese stärker formale Gebundenheit hat Fromm im Verlauf der Untersuchungen hinsichtlich der „unmittelbaren Ausdrucksformen der Frömmigkeit" (S. 28), unter denen er vornehmlich das Gebet und den hymnischen Preis versteht, gemeinhin zwar durchaus beachtet. Aber offensichtlich hängt es mit der früheren spezialisierten Stilbetrachtung zusammen, daß auch in den vorliegenden Untersuchungen „das erzählende Formelement . . . bewußt zurückgedrängt" wurde (S. 28). Man kann daher von der neuen Arbeit nicht verlangen, ein Bild von der Stillage des gesamten Kunstwerkes zu erhalten; auch muß manches andere

[15] Nur sollte H. den Namen des Löwen nicht mit nhd. „Frevel" übersetzen. „König Mutig" heißt er, und darin liegt viel mehr Laune und Sarkasmus als in dem eindeutigen und moraldurchsäuerten „Frevel". — Eine andere Stelle hat H. gründlich mißverstanden (S. 334). *Er was ir herre ane got* (1246) heißt natürlich: „Er war, Gott ausgenommen, ihr oberster Herrscher". H. macht daraus einen „König ohne Gott".

vorerst noch zwielichtig bleiben, was bei Beleuchtung des Wechselverhältnisses, das zwischen dem Ganzen der Dichtung und den ausgehobenen, religiös ausdrucksvollen Partien besteht, auch für diese noch zu erhellen gewesen wäre.

Es ist danach zu bedauern, daß Fromm als guter Kenner des Marienlebens den wiederholten Anregungen Pretzels, den epischen Stil des Denkmals zu untersuchen[1], zunächst nicht nachgab, und das um so mehr, als seine Forschungsergebnisse selbst eine Analyse der Erzählformen nahelegen. Wertvoll ist in diesem Zusammenhange sein Nachweis, daß hinsichtlich der hymnischen und der gebetartigen Teile die Liturgie im eigentlichen Verstande, d.h. als „die Gesamtheit der in Brevieren und Missalien aufgehobenen Texte . . ., für das Marienleben unergiebig ist" (S. 31) und daß vielmehr das „Predigthafte . . . die durchgehende Grundstimme" des Gedichtes ausmache, „der sich Hymnisches und Gebethaftes als zeitweise melodieführende Stimmen überlegen" (S. 131). Bei der von Fromm an gleicher Stelle erörterten Nähe des „Prädikatorischen" zum „Epischen" bot sich hier ein guter Ansatzpunkt für die Darstellung des Ineinandergreifens der verschiedenen Formelemente erzählender und predigtartiger Herkunft. Wäre es vorteilhaft gewesen, nach dieser Seite hin die epische Gestaltung in ähnlich erschöpfender Weise wie die predigthaften Stilelemente (S. 130—140) zu analysieren, so hätte der zunächst sonderbar anmutende von Fromm herausgestellte Befund, daß ein nicht unmittelbar von der Liturgie bestimmtes geistliches Werk der erzählenden Gattung gleichwohl etwas wie liturgischen Geist atmet, noch auf einen anderen Entwicklungszusammenhang führen können. Fromms erneuter Stilvergleich von Wernhers Marienleben mit seiner lateinischen Quelle (B I, S. 41—65), der die Zusammenstellungen Steinhäusers[2] in wesentlichen Punkten ergänzt, unterbaut Schwieterings Erkenntnis, daß das Mysterium von Marias jungfräulicher Mutterschaft in der geistigen Mitte des heilsgeschichtlich zu verstehenden Werkes ruht. Zugleich bestätigt das Ergebnis des Quellenvergleichs Pretzels einleuchtende Annahme, daß die Entstehung des Denkmals mit der das Jahr zuvor in Augsburg vollzogenen Festerhöhung von Mariae Verkündigung in Zusammenhang zu bringen sei (S. 152). Diese Bezüge aber bedeuten nun, daß für die Verbindung von Heilsbericht, Preis und Gebet das ursprüngliche Vorbild im Officium der Messe und der Tageszeiten selbst gelegen ist. Es fragt sich angesichts der mangelnden unmittelbaren Anklänge an den Wortlaut der offiziellen Texte nur, ob es für das Verständnis von Wernhers Gesamtwerk genügt, wenn man die Einflechtung von Hymnus und Gebet in die predigtmäßig bestimmte Erzählung und ihr beider „Erweichung durch den Predigtstil" (S. 128, s. auch S. 102) als eine dem Marienleben eigene Stilerscheinung ansieht, oder ob man daran denken darf, daß für Wernher das Vorbild ausgesprochen heilsgeschichtlicher Denkmäler, die sich wie etwa das Ezzolied streckenweise stark an liturgisch vorgegebene Muster halten, eine Rolle gespielt habe.

Vielleicht wird einmal die weitergeführte Analyse des Gesamtaufbaus diese Verhältnisse klären. Daß die Anlage unter liturgischem Aspekt erfolgt ist, lehren am eindrucksvollsten Fromms Ausführungen zu der Einlage des großen Marienpreises hinter der zentralen Verkündigungsszene. Denn hier wird vom Gesichtspunkt der Erzählung her der nach Lucas festliegende Gang der Handlung auffällig durch Lobeserhebungen unterbrochen, die eher zur Assumptio zu passen scheinen. „Die scheinbar nur-kompositorische Frage" ist hier nach Fromms Belegen nur „von Hymnus und Liturgie her . . . zu verstehen" (S. 92). Vielleicht läßt sich weiterhin zeigen, daß liturgischer Geist und kompositionelle Tektonik in einem noch engeren Bezuge stehen, als es hier aufs erste den Anschein hat. Es ist in dieser Hinsicht wichtig, daß Fromm das Auftreten des Viereims zu Beginn des Marienlebens richtig auf Gepflogenheiten liturgischer oder liturgienaher Dichtung zurückführt (S. 66; Vergleichbares kennt auch der von der Sequenz her bestimmte deutsche Leich), ebenso daß er die Schlußzeile des Werkes (*in eternum et ultra* V. 5798) in seiner

[1] Ulrich Pretzel, Studien zum Marienleben des Priesters Wernher. ZfdA 75 (1938), S. 65—82, hier S. 81, und Verf. Lex. 4, 907.

[2] P. Steinhäuser, Wernhers Marienleben in seinem Verhältnisse zum 'Liber de infantia sanctae Mariae et Christi Salvatoris'. Diss. Berlin 1890.

Beziehung zur doxologischen Schlußformel des Hymnus sieht (S. 110f.). An letzter Stelle hat Fromm sein Augenmerk auch auf den unmittelbar vorhergehenden strophenartigen Zusammenschluß von je drei Reimpaaren gerichtet, die hier nach Art respondierender Sequenzschlußversikel einerseits klare Sinneinheiten darstellen, anderseits die Grenze durch Enjambement überspielen und in einen einzigen langen Satz auslaufen (S. 110). Gewiß sind auch die beiden vorangehenden gleichgroßen dem Sinne nach respondierenden Gruppen mit den anaphorischen Einsätzen *nu manet die lieben frouwen* V. 5775 und *nu geruoche si unser botschaft / bringen fur die gotes chraft* V. 5781 den ersten 32 Versen dieses Absatzes in bewußter formaler Straffung angefügt. Die Annahme gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn man sieht, daß auch der auf die Annunciatio und die „Empfängnis durch den Glauben" (Absatz A 2203—2234 = 32 Verse) folgende von Fromm herausgehobene Marienpreis strophenartig gegliedert erscheint (A 2235—[2264 =] 2670, nach Fromms einleuchtender Streichung von V. 2243f. [s. S. 90] im Original: 6 × 4 Verse + 8 Verse, zusammen wiederum 32 Verse: Erfüllung der Prophetien, dann, infolge einer Lücke in C unsicherer, mit Initiale in AC einsetzend 2671—2700: 5 × 6 Verse: das Gefolge Mariae in der Ewigkeit, worauf, nicht mehr strophisch abgesetzt, 2701—2728 [= A 2308]: 2 × 14 Verse, mit entsprechenden Initialen in A, folgen). Während Fromm hier nicht weiter auf jene Bauverhältnisse eingeht, kommt er für den Eingangsteil, der aus zwei Abschnitten von 44 und von 32 Versen besteht, beiläufig darauf zu sprechen (S. 66f.): die ersten 44 Verse zerfallen in zwei gleiche Hälften, die zweite zeigt in der Mitte wiederum einen Einschnitt (s. S. 67 unten; zwischen V. 11 und 12 ist er leichter). Die Parallelität von liturgischem Bezug und Versgruppenbau verdiente bei ihrem Auftreten an jenen drei ausgezeichneten Stellen noch eine eingehendere Betrachtung. Daneben ist auch das hier wiederholte Vorkommen von festen Absatzbildungen zu 32 Versen, wie sie ähnlich in der klassischen mittelhochdeutschen Dichtung begegnen, zu beachten; vgl. auch am Ausgang des I. Buches vier derartige Abschnitte, während die Umfänge der Erzählstücke im allgemeinen bunt wechseln. Hier liegen gewiß noch Ansatzpunkte für die Ermittlung weiterer Stilbeziehungen.

Fromm ist auf diese Art nicht symbolisch deutbarer Bauverhältnisse nicht näher eingegangen. Dagegen behandelt er in dem Kapitel „Aufbaustil" (B IV, S. 140—148) einmal das auch anderen Mariendichtungen eigene Prinzip der Dreiheit, wie es hier vor allem bei der Einteilung des Werkes in *driu liet* zum Ausdruck gelangt; zum andern wendet er dem strukturbestimmenden Verhältnis von Typus und Antitypus seine Aufmerksamkeit zu. Bei der zentralen Stellung der Annunciatio und der im Gegensatz zum *êrsten wîbe* (V. 11) betont als *êwige maget* (V. 12) bezeichneten Wesensart Mariae folgt Fromm zunächst der sinnbildlichen Deutung der Dreizahl, die Schwietering nach der theologisch begründeten dreifachen Jungfräulichkeit der Gottesmutter (ante partum, in partu et post partum) vollzog. Über die Aufteilung in *driu liet* hinaus glaubt Fromm ein dreifaches Aufbauschema noch am Beginn des Marienlebens und im Verkündigungsteil erblicken zu können (S. 66 bzw. 85 und 144f.); auch dreifache Anaphern im Eingang wie am Schluß des Werkes (S. 66 bzw. 110 und 145) interpretiert er in gleicher Richtung. Seine Ansicht würde in den beiden ersten Fällen eher überzeugen, wenn die Strukturen der genannten Partien sie stützten. Aber der erste Absatz ist offensichtlich zweiteilig angelegt (s. o.), und bei dem langen Verkündigungsabschnitt deuten die handschriftlichen Absätze und die Initialen auf eine überlegte Gliederung des Ganzen hin, bei der die im Verhältnis kurzen 'significationes' als rahmende Stücke nicht eigens hervorstechen. Man wird wie hier leider auch sonst bei Fromm noch öfter die Neigung zum Überinterpretieren finden, die Kehrseite seiner einfallsreichen Beobachtungsgabe. Wenn er etwa im gleichen Aufbaukapitel die durch Typus und Antitypus gekennzeichnete religiöse Denkform als Ursprung eines „dualistischen Aufbauprinzips" (S. 145) darstellt, so geht er sicher zu weit, wenn er das Verhältnis der „Vorverkündigung" (bei der apokryphen Begegnung Mariae mit dem Engel am Brunnen) und der unmittelbar folgenden eigentlichen Annunciatio, oder Korresponsionen zwischen Annas Bittgebeten um Fruchtbarkeit und ihrem Dankpreis bei Mariae Tempelgang unter dem gleichen Aspekt von Verheißung und Erfüllung angelegt sehen möchte.

Das Hauptgewicht von Fromms Stilinterpretation liegt bei seiner noch von der Dissertation her mitbestimmten Blickrichtung nicht so sehr auf der Kompositionsanalyse als auf der Deutung der sprachlichen Form und der rhythmischen Ausdruckskraft. Einen vollen Absatz widmet er, nachdem im Eingang der Arbeit die bisherigen Forschungsergebnisse namentlich auf ihre stilgeschichtliche Bedeutung hin kritisch gewürdigt wurden (A I), den methodologisch beachtlichen „Grundlagen der Interpretation" (A II), die einerseits das Verhältnis von individueller innerer Erfahrung und künstlerischem Ausdruck in einem der Zeitlage gemäßen Lichte zu beurteilen lehren, anderseits hinsichtlich formgeschichtlicher Zusammenhänge die grundsätzliche Unterschiedlichkeit mittelalterlichen und modernen literarischen Lebens stärker in Betracht ziehen lassen: das am gleichen Orte herrschende Nebeneinander von latein- und volkssprachiger Dichtung wie die landschaftlich und soziologisch sich schärfer abhebenden Stilansprüche. Folgerichtig begreift danach der gleiche Absatz für das liturgiebestimmte Denkmal eine Betrachtung der möglicherweise vorauszusetzenden Formen liturgischer oder liturgienaher Wortkunst mit ein. Leider aber läßt es Fromm, was die an älteren deutschen Denkmälern feststellbare Art der Einwirkung solcher geistlichen lateinischen Formkunst anlangt, bei einer kritischen Abfertigung Stroppels[3] bewenden.

Wie hier hätte auch für das Kernstück von Fromms Untersuchung, die sieben „Einzelinterpretationen" (B II) und die resumierende „Gesamtinterpretation" (B III), die Betrachtung des Verhältnisses von heilsgeschichtlicher Erzählweise und hymnusartiger Erhöhung gewiß noch manche komplexere Stilerscheinung historisch klären lassen. Richtig beobachtet Fromm, daß bei der von jeher bemerkten ausgeglichenen Füllung des Verses die stärkere Betonung zweier Hebungen, die mit Sievers als ein Nachwirken der germanischen Zweigipfligkeit zu deuten ist[4], doch nicht ganz den Umfang beanspruchen kann, den man ihr bisher zubilligte, und daß erst nach Annahme der rhythmischen Einebnung die von Pretzel aufgewiesene stilistische Verfeinerung im Gebrauch der beschwerten Hebung voll zu würdigen ist (S. 112). Es zeigt sich, daß im Gegensatz zu den erzählenden zweigipfligen Teilen des Bethlehemitischen Kindermordes, bei denen man indes nicht von „Zweitaktern" (S. 102) zu reden hat, die flehentlichen Bittgebete Annas (S. 81) vielfach mehr- oder auch eingipflig zu lesen sind. Fromm deutet diesen Wechsel hier gewiß richtig als Ausdruck von „etwas Subjektivem" und von „seelischer Inständigkeit". Ob aber das Zurücktreten der ausgesprochenen Zweigipfligkeit und die formgeschichtlich früh anmutende Ausgewogenheit von Wernhers Versfüllung im besonderen der „lateinsprachigen Hymnik" seiner Zeit zu danken ist (S. 112), wird schwer zu sagen sein; da müßten zuerst das Entstehen der von der Zweigipfligkeit abgehenden deutschen Rhythmen und die Einwirkungsmöglichkeiten taktförmiger orchestischer Dichtung niederen oder höheren Grades, des volkstümlichen Tanzliedes oder der kunstvollen, der unliturgischen Sequenz verwandten estampieartigen Kompositionen, näher geklärt werden.

Man kann schwer „die bekannte lyrische Eigenart des Denkmals" als Indiz für die Vorbildlichkeit des lateinischen Hymnus werten (S. 112), wenn man später feststellt, daß die lateinische Hymnik „den lyrischen Unterstrom nicht voll (zu) erklären" vermag, daß ihr vielmehr „das im modernen Sinne Lyrische, die fließende Zartheit der Empfindung, die gefühlshaltigen Zwischentöne mangeln" (S. 122f.), die bereits in außerliturgischer geistlicher Dichtung, wie in den deutschen Sequenzen von St. Lambrecht und Muri, ebenso im Melker Marienlied aufklingen (S. 123). Etwas beunruhigt wird man bei den um weite Aspekte bemühten verskundlichen Betrachtungen, wenn unbeanstandbare Verse als „unterfüllt" angesprochen werden (S. 81) oder wenn erwogen wird,

[3] R. Stroppel, Liturgie und geistliche Dichtung zwischen 1050—1300 (= Deutsche Forschungen 17), Frankfurt a.M. 1927.

[4] E. Sievers, Zu Wernhers Marienliedern, in: Forschungen zur deutschen Philologie, Festgabe für R. Hildebrand, 1894, S. 11—33; später in: Rhythmisch-melodische Studien (Germanische Bibliothek Abtlg. II Bd. 5), Heidelberg 1912, S. 9—35.

ob ein Vers auf *slahen* (A 4326) im Original einen absatzschließenden Schwellvers hätte darstellen können, obwohl hier nur klingende Kadenz zu erwarten ist. Unangenehm wird es Fromm bei seiner Vertrautheit mit der Sequenzliteratur sein, wenn er nachträglich bemerkt, daß die S. 112/113 Anm. 3 aufgeführte französische Sequenz des 12. Jahrhunderts eine schwächliche Kontrafaktur von Wipos bekannter Ostersequenz *Victimae paschali laudes* darstellt.

Gut unterscheidet Fromm die Elemente des Sprachstils nach ihrer gattungsmäßigen Herkunft: so sind etwa Anapher, Zwillingsformel, Parallelismus je nach den Vorbildern der betreffenden Stellen, Predigt, liturgischer Dichtung oder heimischer Erzählkunst, verschieden zu werten (S. 119f.; s. auch S. 111, III eingangs). Für das Verhältnis von Satz- und Versbau hebt Fromm mit Recht den Einfluß der Sequenz hinsichtlich der Enjambementbildung hervor (S. 114); auch hier hätte er wie bei den obigen Erscheinungen noch auf andere Einwirkungsmöglichkeiten hinweisen können, wie sie für die Gebetsstücke in den hypotaktisch kunstvollen römischen Orationen, für die Erzählpartien in der Tendenz des Bogenstils, die Versschwellen zu überspielen, vorliegen. Zu Recht konstatiert Fromm weiterhin, daß mit dem Aufkommen des ornamentalen Stils der ältere architektonische ebenso wie in lateinischer geistlicher Dichtung auch bei Wernher nicht völlig zurücktritt, sondern in abgewandelter Form weiterwirkt (S. 114—117). Wie weit dagegen streckenweise überwiegender Verbal- oder Nominalstil auf persönlichem künstlerischem Formwillen beruht oder eher durch den Inhalt und das gattungsmäßige Vorbild jener Partien bedingt ist, wird sich nicht sicher entscheiden lassen (so etwa S. 72. 76). Indessen behalten diese Notierungen im Hinblick auf die literarische Beurteilung des Denkmals wie für Vergleichszwecke durchaus ihren Wert. Das gilt ebenso von einer Reihe feinsinniger Einzelbeobachtungen, von denen als für Wernhers überlegte künstlerische Darstellung die Differenzierung der „Vorverkündigung" am Brunnen und der eigentlichen Verkündigung hervorgehoben sei: um in der Annunciatio dem entscheidenden Worte des Englischen Grußes sein volles Gewicht zu wahren, wird die Rede in der vorangehenden „Praelusio" nur indirekt wiedergegeben (S. 85).

Fromm liebt es, das Auftreten gewisser dichtungsgeschichtlicher Erscheinungen durch das Aufzeigen von Parallelen in zeitgenössischer Plastik und Architektur zu erhellen, ob es nun die veränderte Funktion eines einzelnen Baugliedes (S. 112) oder Probleme der Gesamtkomposition anlangt (S. 144). Man darf sich indessen fragen, ob derlei Erörterungen, die im Zusammenhang umfassenderer literaturgeschichtlicher Darstellungen durchaus ihre illustrative Berechtigung besitzen, im konkreten Einzelfalle etwa eine Art Beweiskraft beanspruchen können.

Die zentrale Stellung der Mariengestalt innerhalb der im mittleren *liet* liegenden Verkündigungsszene ist äußerlich durch den Gang der Erzählung bedingt, innerlich durch die heilsgeschichtliche Bedeutung, die der cooperatio Mariae bei der incarnatio Verbi überhaupt und im liturgischen Leben Augsburgs zu jener Zeit im besonderen neu beigemessen wurde. Fromms Hinweis darauf, daß im Arnsteiner und Melker Marienliede das Lob Christi die Mitte bilde, kennzeichnet durchaus die allgemeine theologische Ansicht vom Verhältnis der beiden Gestalten. Wenn man demgegenüber im Marienleben die Hervorhebung der Verkündigung durch den Preis der Regina coeli nicht so sehr aus dem epischen Gesetz der „romanischen Zentralkomposition" (Schwietering) deuten zu sollen meint, sondern aus Wandlungen der Bildkunst, die an die Stelle der Christus in vorgotischer Zeit vorbehaltenen Bildmitte bei gewissen Kompositionen Maria rückt und danach „in der kompositorischen Entscheidung eine religiöse" beschlossen findet (S. 144), dürfte das als eine zu kühne Kombination zu werten sein.

Der Schlußteil (C) von Fromms Untersuchungen ist bestrebt, das Verhältnis von Wernhers stilgeschichtlicher und geistesgeschichtlicher Stellung zu erhellen. Der Abstand von der hierarchisch-asketischen cluniazensischen Richtung Hirsaus, dessen Ordnung in dem Kloster S. Afra zu Augsburg erst unter Abt Egino (1109—20) Eingang fand, erklärt sich nach Fromm daraus, daß sich in der reichstreuen Stadt und bei der kaiserfreundlichen Tradition von S. Afra bereits unter Eginos Nachfolger die weltabgewandte, kulturskeptische Tendenz jener Bewegung

gemildert zu haben scheint (s. bes. S. 155f.). Man darf mit dem „Aufleben alter Traditionen" (S. 155) rechnen, die im Altbenediktinertum, in der gemäßigten Lothringer Reformbewegung von Gorze und in deren Mischung wurzelten und die strengeren Hirsauer Einflüsse einschmolzen, und braucht daher Wernhers Gesinnung nicht allein aus der heraufziehenden „gotischen" Frömmigkeit zu deuten. An dem Wandel der Menschendarstellung, die zum Plastischen, Personhaften hindrängt (S. 157ff.), und an der Art der Stoffbehandlung, die „die dogmatische Idee" (S. 162) nicht unter den in der Quelle überlieferten und in späteren Marienleben beliebten legendären Wucherungen zurücktreten läßt, kann Fromm mit einem ausgesprochenen Sinn für geistesgeschichtliche Unterscheidung zeigen, daß Wernhers Werk einer Stufe „weltbildlichen Erfassens" angehört, die durchaus einen Grad von Eigenständigkeit gegenüber dem romanischen und dem gotischen Seinsverständnis beanspruchen darf (S. 163). Mystische Züge, die aus der Einwirkung bernhardischer Frömmigkeit zu erklären wären (Schwietering, G. Weber), vermag Fromm nicht zu erkennen. Er kann geltend machen, daß die in jenem Sinne deutbare conceptio per fidem (nach Luc. 1,45) eine augustinische Vorstellung wiedergibt und Wernher ohne mystische Vertiefung von Gerhoh von Reichersberg vermittelt worden sein mag; auch die mangelnde mystische Bedeutungsfüllung des Wortes *herze* scheint ihm gegen derlei Zusammenhänge zu sprechen (s. S. 176ff.).

Die Bearbeitung D weist demgegenüber bernhardische Züge auf (S. 185ff.). Ihre Abhebung von dem auf weite Strecken textkritisch nicht herstellbaren Original bedeutet eine schwierige Aufgabe, deren sich Fromm durchaus bewußt ist. Vieles wird man, wo man nur auf die beiden Bearbeitungen A und D angewiesen ist, im einzelnen offen lassen müssen. Das Zurücktreten des heilsgeschichtlichen Aspekts, das gefühlsmäßige Erweichen der Frömmigkeit und der verstärkte Hang zum Ethisieren, Kennzeichen, die bereits Schwietering herausgestellt hatte, lassen sich nach Fromms Beobachtungen in Verein mit der bernhardischen Note für die späteren Teile der zunächst wesentlich stilistisch ändernden Handschrift D aber doch wohl als allgemeine Sonderzüge dieser jüngeren Fassung ansprechen.

Die Lektüre von Fromms Untersuchungen wird öfter durch eine gewählte Diktion erschwert. Sie beruht nur teilweise auf der Nötigung, sich dem nuancierter geschauten Phänomen gemäß differenzierter auszudrücken. Irreführend können Abweichungen von der üblichen Terminologie wirken, so etwa wenn der dogmengeschichtlich eindeutig der erbsündenfreien Empfängnis Mariae in ihrer Mutter Schoß vorbehaltene Begriff der Immaculata Conceptio auf die Empfängnis Christi ausgedehnt wird. Was aber hinsichtlich der oben an einzelnen Fällen aufgezeigten Neigung zur Überinterpretation oder zu konstruierter Deutung an Ausstellungen sonst noch zusammenzutragen wäre, erübrigt sich im einzelnen anzumerken, da es sich zumeist durch die Art der Beweisführung oder Formulierung von den überzeugenden neuen Ergebnissen abhebt, die für sich eine namhafte Förderung der Wernherforschung darstellen.

Hamburg — Helmuth Thomas

Aatos Ojala, Aestheticism and Oscar Wilde. Helsinki 1954-1955, Suomalainen Tiedeakatemia. — Part 1 : Life and Letters. 231 S. — Part 2 : Literary Style. 270 S. — (Annales Academiae Scientiarum Fennicae. Ser. B, Tom. 90,2. 93,2.)

Seit mehr als 50 Jahren fließt die Wilde-Literatur als ein breiter Strom, der nach 1945 eher noch angeschwollen ist. In diesem Jahr starb Lord Alfred Douglas, und nun konnten eine Reihe von Quellen für die Biographie Wildes erschlossen werden[1]; im Jahr seines 100. Geburts-

[1] Vor allem der ungekürzte Originaltext von *De Profundis* (1949); ferner aus den Archiven der Douglas-Familie, The Marquess of Queensberry and Percy Colson: *Oscar Wilde and the*

tags 1954[2] erschien die Autobiographie seines jüngeren Sohns[3] und eine weitere Biographie[4]. Die Aufarbeitung dieses Materials hätte die vorliegende Studie aus chronologischen Gründen ohnehin nur zum kleineren Teil leisten können, aber nicht nur deshalb bedauert man, daß der Vf. nicht bei seiner Absicht geblieben ist, lediglich über Wildes Ästhetizismus im Spiegel seines Stils zu schreiben (jetzt Teil II). Seiner Ansicht nach gab es jedoch kein Werk über Wildes Ästhetizismus — wo doch die umfangreiche Wilde-Literatur von fast nichts anderem handelt! —, und so entschloß er sich, die Untersuchung auf Leben und Werk auszudehnen (Vorwort zu Teil II).

In der Einleitung betont der Vf., daß „Life" von „Letters" nicht getrennt werden könne und er die Einseitigkeiten der psychologischen und der formalistischen Interpretation zu meiden gedenke[5]. Sein Verfahren beschreibt er wie folgt: „Our *datum* is a 'life and letters' ... Our *quaesitum* is to show how far aestheticism underlies his personality, penetrates his philosophy, determines his art, and gives his style its colour and cadence" (S. 12).

Im 1. Kap. unterscheidet der Vf. zunächst mit K. E. Gilbert/H. Kuhn (*A History of Esthetics*, New York 1939) „praktischen Ästhetizismus" (der das Leben ästhetisieren will) vom bloß „artistischen" und sieht mit C. E. M. Joad (*Decadence*, London 1948) die Hauptgefahr im „dropping of the object", was wesentlich zur Definition von Dekadenz gehöre. Sie sei eine letzte Konsequenz des praktischen Ästhetizismus[6]. Nach diesem systematischen folgt noch ein historischer Ansatz (Kap. 1B), der im Ästhetizismus des 19. Jhs. die Rebellion gegen die biologischen und sozialen Grundlagen des Lebens (Frau, Ehe, Beruf) etwa bei Villiers de L'Isle Adams *Axel* und die „maladie de l'idéal" bei Poe, Gautier, Amiel, Baudelaire, Flaubert hervorhebt[7]. Es seien „vielleicht" der Kult des Spleens und der Trauer, der Versuch, aus Sünde und Leid eine Lebensphilosophie zu machen, die den Kern der Dekadenz bildeten. Schließlich wird etwas Statisches am Ästhetizismus gesehen, der Dandy als seine Idealfigur und Narziß als Symbol seiner Seele gedeutet.

Das 2. Kap. wendet diese Kategorien auf Wilde an, wobei sich der Vf. auf eine französische Studie (R. Merle, *Oscar Wilde*, Paris 1949) stützt, die mit dem Ödipuskomplex beginnt, Wildes Effeminiertheit behauptet und aus dem früh auftauchenden literarischen Motiv des Epheben und der Perversion schließt — wofür es weiter keinen Anhaltspunkt gibt, geschweige denn einen Beweis —, daß Wilde schon in Oxford Homosexualität praktiziert habe[8]. Dem sei eine Phase der Regression (die Ehe) und 1889 die Wiederaufnahme der Perversion gefolgt (was

Black Douglas (1950). William Freeman schrieb *Lord Alfred Douglas — Spoilt Child of Genius* (1948). H. Montgomery Hyde gab in der *Notable British Trial Series* mit ausführlicher Einleitung heraus: *The Trials of Oscar Wilde* (1948) und schrieb *Oscar Wilde in Prison* (1956).

[2] Das Geburtsjahr wird vielfach noch falsch — 1856 — angegeben.

[3] Vyvyan Holland, *Son of Oscar Wilde*.

[4] Lewis Broad, *The Friendships and Follies of Oscar Wilde*. — Kap. 23, „The Battles of the Friends", gibt einen kurzen Überblick über die Auseinandersetzungen nach Wildes Tod.

[5] Für diesen einfachen Gedanken bemüht der Vf. Psychoanalyse, psychosomatische Medizin und Vokabeln wie „holistic", „existentiality" und „Gestalt".

[6] Albert J. Farmer setzt in seiner auch vom Vf. benutzten Studie, *Le Mouvement esthétique et 'décadent' en Angleterre, 1873—1900* (Paris 1931), den Begriff „décadent" in Anführungsstriche und benutzt ihn im Bewußtsein seiner Fragwürdigkeit, worin ihm A. Ojala nicht folgt.

[7] Im Literaturverzeichnis, sonst so reichhaltig, sucht man vergebens eine der berühmtesten Abhandlungen des „Life and Letters"-Problems bei den Symbolisten und ihren Nachfolgern, nämlich Edmund Wilsons *Axel's Castle* (New York 1931).

[8] Das Problem der Homosexualität Wildes behandelt M. Hyde im Anhang E der *Trials of Oscar Wilde*. Er bestreitet mit Entschiedenheit Zeichen von sexueller Anomalie in Wildes Jugend und frühem Mannesalter: „On the contrary, his inclinations seemed to have been decidedly heterosexual" (S. 368). — Bei A. Ojala vermißt man eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Problem; die „Psychographie" Merles ist dramatischer und bequemer.

Merle aus *Pen, Pencil and Poison* herausliest)[9], nachdem die zunächst als neue Sensation empfundene Ehe langweilig und endlich unerträglich geworden war (Wildes Frau ähnelte nicht mehr einem Epheben). Der Vf. stützt Merle mit einer vom zugegebenermaßen unzuverlässigen Frank Harris überlieferten Anekdote, die Wildes ästhetische Abneigung gegen seine schwangere Frau zum Gegenstand hat, wonach es für den Vf. keinen Zweifel mehr an Wildes „carnal insanity" gibt. Er sieht ferner mit Merle einen nach Sühne und Erlösung rufenden, mit der Homosexualität verbundenen Schuldkomplex bei Wilde, was sich literarisch im Leitmotiv des grünenden Stabes Tannhäusers zeige. Dies Motiv habe Wilde bis zuletzt gequält, was zwei Briefstellen aus dem Jahr 1900 beweisen sollen. Sie berichten über Wildes Romfahrten und den ihm vom Papst mehrfach erteilten Segen. Die zweite sei mitgeteilt. Wilde schreibt, er fürchte „that if he went *before the Holy Father with a blossoming rod it would turn at once into an umbrella or something dreadful of that kind*" (S. 133).

Die Auslegung dieser Briefstellen durch den anscheinend völlig humorlosen Vf. ist jedoch nur der absurde Höhepunkt einer Reihe haltloser Spekulationen, die er teils auf eigene Gefahr, teils durch Zitierung nicht weiter kritisch durchgearbeiteter Literatur vorbringt. Während er S. 12 dem „old adage *individuum est ineffabile*" Lippendienst leistet, ist er zugleich der Ansicht, „if we have hit upon the right *open sesame*, we can see a human existence open flower-like before us, all its parts being coursed through by the same fluid, serving the same purpose, and aspiring towards the same end". Was er aus dem Zauberwort Ästhetizismus ableitet, ist aber nicht nur zu einschichtig, sondern steht im Widerspruch zu vielfach bezeugten Charakterzügen Wildes, der über ungewöhnliche Körperkräfte und hohen physischen und moralischen Mut verfügte, was die Behauptung seiner Effeminiertheit unsinnig und die seiner Schuldkomplexe mindestens problematisch macht[10]. Eine „Psychographie" (Kap. 2A), die sich so weit vom empirischen Bild des Manns entfernt, verdient größtes Mißtrauen, abgesehen davon, daß sie sich nicht aus Sekundärliteratur synthetisch herstellen läßt.

Die methodische Sorglosigkeit des Vf. und die Qualität seines literarischen Urteils erhellen aus folgender Stelle: „As we remember, the year 1889 marked the 'dropping of the object' in Wilde's life, the resumption of his vice[11] and his definite and decisive turn towards aesthetic decadence. Just before it, in 1888[12], Wilde's idealism flares up, like a candle before its extinction ... *The Happy Prince and Other Tales* is Wilde's spiritual will: the best part of his mind is deposited there" (S. 171/2). —

So ist in diesem ersten Teil ein großer Aufwand schmählich vertan; bei einzelnen guten Beobachtungen und abschließenden auch freundlichen Worten für Wilde sind ihm dessen

[9] Vgl. dazu A. Ojala, Part II, S. 143/4: „As was pointed out in Part One, since the publication of *Pen, Pencil and Poison* in 1889 Wilde began to employ in an ever increasing measure — we can safely say so on the ground of our tabulation — such words as 'strange', 'subtle', 'secret', and 'fascinating'. This was considered by Robert Merle to be the lexical evidence of Wilde's final lapse into morbidism and decadence".

[10] Vgl. H. Pearson, *The Life of Oscar Wilde*, [4]1949, S. 36 zu Wildes Hinauswurf von vier Studenten, die ihn durchprügeln und seine Einrichtung beschädigen wollten; ebda. S. 272f. und Hyde, *Trials*, S. 24f. zum Hinauswurf des Marquess of Queensberry, der mit einem Preisboxer eingedrungen war. — Zu Wildes Mangel an Schuldgefühl vgl. Hyde S. 371.

[11] Merles These ist inzwischen zur Gewißheit avanciert!

[12] Vgl. Hyde S. 371 Anm. 2 zu der von F. Harris und A. Ransome vorgetragenen Ansicht, Wilde sei 1886 von Robert Ross in homosexuelle Praktiken eingeführt worden — eine Ansicht, die auf R. Ross selbst zurückgehen dürfte. A. Ojala versucht die These dadurch zu diskreditieren (S. 33 Anm. 1), daß Ross uns in dem ihm gewidmeten Buch *Robert Ross, Friend of Friends*, ed. M. Ross (London 1952) als ein ganz anderer Mensch entgegentritt, der also nicht für Wildes „moral degeneracy" verantwortlich sein könne! Hier machen die Naivität und der Moralismus des Vf. jede wissenschaftliche Auseinandersetzung zuschanden. Oder ist es einfach nur deswegen, weil das Datum 1889 zu den lexikalischen „Beweisen" — vgl. Anm. 9 — besser paßt?

Persönlichkeit, Lebensart und Lebensführung so fremd geblieben, daß sich das Buch liest wie eine Fortsetzung des Prozesses gegen Wilde mit anderen Mitteln.

Der zweite, Wildes Wortkunst gewidmete Teil stellt nun des Vf. eigene Forschungsarbeit dar. Er beruht auf minutiösen lexikalischen Statistiken und führt zu keinen umstürzenden, aber im allgemeinen solideren Ergebnissen[13], die des Dichters stilistische Entwicklung und die Verteilung der einzelnen Stilmerkmale auf die verschiedenen *genres* deutlich machen. Die Trivialität vieler Partien[14] geht nicht allein zu Lasten des Vf., sondern zum Teil seines Materials; Wildes reichlicher Gebrauch von Clichés, Stereotypen und bloßer Dekoration und der mehr abgeleitete Charakter seiner Bildsprache lassen auch das Gesamturteil des Vf.[15] nicht gänzlich ungerecht erscheinen; wobei freilich zu bedenken ist, daß die vom Vf. nicht unterdrückte positive Seite, Wildes persönlich entwickelter „witty, flippant and half-humorous style" (S. 214) sich der lexikalischen Statistik und der Untersuchung der Stilfiguren entzieht und nur im Zitat lebt; wie etwa im folgenden: *Like all people who try to exhaust a subject, he exhausted his listeners* (*Dorian Gray*, Kap. 3). —

Im Vorwort zum I. Teil dankt der Vf. einer Dame „for reading through the typescript and checking it for the language". Ein strengerer Maßstab wäre besser gewesen, denn es blieben Fehler[16], unidiomatische Wendungen[17] und falscher Wortgebrauch[18] stehen. Womit die Schwierigkeit, in einer fremden Sprache zu schreiben, nicht unterschätzt werden soll.

Hamburg Hans-Joachim Lang

Emil Staiger, Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Zürich 1955, Atlantis Verlag. 273 S.

Noch immer ist die Lage so, daß der eine die stilistische Werkinterpretation als die Krone unsrer Wissenschaft und als der Weisheit letzten Schluß betrachtet, der andere dagegen in ihr die etwas anrüchige Rutengängerei von in aestheticis paranormal begabten, aber wissenschaftlich

[13] Selbst hier ist freilich Vorsicht anzuraten! S. 154 heißt es: „However, Wilde's early guilt feelings, are increasingly replaced by feelings of horror and terror in the later works". S. 155 erscheint dann in einer zugehörigen Adjektiv-Beispielsammlung das folgende: „Horrid Political Economy! Horrid Geography! Horrid, horrid German!" (*The Importance of Being Earnest*).

[14] Etwa: „The mouth is, of course, frequently associated with the idea of kissing. The curves and the expressions which are formed with the lips are likewise under Wilde's constant observation. Thus 'parted lips' is a familiar phrase in Dorian Gray", etc. etc. (S. 78).

[15] „The dispute of the positive and negative qualities of Wilde's 'dandyism of thought' has continued to our day, but it seems to have ended with the conclusion that Wilde let his intellectualism develop into a kind of acrobatism which he no doubt learnt to master with a skill of a virtuoso but which was too mechanical to pass for great art" (S. 215).

[16] bes. im I. Teil. U.a. mehrfach falscher Gebrauch von „already" (S. 91: „Already as early as 1883 . . ."), von Passiv- und Reflexivkonstruktionen (S. 91: „we are met with an entirely different picture"; S. 114: „we should like to remind ourself"). Ferner II, S. 49: „Yet, on the other hand, as regards Wilde's later prose-writings, Bendz thinks quite right that Pater's or any influence . . .".

[17] „Once again we are impinged upon by Wilde's Christian idealism" (I, S. 171); „a great number of his poems were first brought into daylight through the medium of the press" (I, S. 158).

[18] „antinomian" wird als Adjektiv zu „antinomy" gebraucht (I, S. 101 — statt „antinomic"), richtig dagegen I, S. 125. „supposal" im Sinn von „supposition" ist veraltet (I, S. 15). „intravert" (I, S. 184 u. ö.) für „introvert"; während die folgenden evtl. Druckfehler sind: „phenomen", „phenomina", „epiphenomina" (I, S. 224, S. 23, S. 23); „ascetism", „characteric" (II, S. 47).

nicht ganz ernst zu nehmenden Sonderlingen erblickt. Unter diesen Umständen ist es eine Freude, ein Buch zu besprechen, das durch seinen Rang und seinen Charakter zu methodologischer Besinnung über dieses Gebiet unsrer Wissenschaft auffordert. Emil Staiger hat durch bedeutende Werke (*Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, 1939; *Meisterwerke deutscher Sprache*, 1942; *Grundbegriffe der Poetik*, 1946; *Goethe*, 1. Band 1952) und als Mitherausgeber der Zeitschrift *Trivium* (1943—1951) wie nur wenige neben ihm die Diskussion und Neuorientierung über literaturwissenschaftliche Grundfragen angeregt und das Gepräge dieser Wissenschaft kräftig mitbestimmt. Im Jahrzehnt seit dem Kriege wurde sein Name auch außerhalb der deutschen Sprachgrenzen zu einem festen Begriff, ja fast, simplifizierenderweise, zu einer Losung; sein Werk hat in hohem Maße zeittypische Bedeutung. Der vorliegende Sammelband[1] umfaßt zwölf schon vorher zerstreut erschienene, in den Jahren 1945—55 entstandene Abhandlungen. Ihr Themenbereich erstreckt sich über gut ein Jahrhundert deutscher Literatur, von Klopstock bis zu Conrad Ferdinand Meyer, und deckt sich zum Teil mit demjenigen der früheren Sammlung *Meisterwerke deutscher Sprache*, die von Hölderlin bis zu Hofmannsthal reicht und auch sonstwie sehr verwandte Züge aufweist. Ebenso wie die frühere kennzeichnet sich auch die vorliegende Sammlung bei aller Vielfalt der behandelten Themen durch eine starke Konsistenz der die einzelnen Kapitel durchwaltenden Grundgedanken. Angesichts dieses Sachverhalts erblickt der Rezensent seine Aufgabe nicht an erster Stelle in einem erschöpfenden Inhaltsreferat jener einzelnen Werkstücke als solcher; vielmehr muß ihm daran gelegen sein, sie sowohl in ihrer Eigenständigkeit wie auch als Glieder eines Ganzen zu erfassen und sie in ihrer Funktion hinsichtlich dieses Ganzen zu charakterisieren. Dabei werden von selbst auch die weiter reichenden Fragen gestreift, welche Stellung dieses Buch in der Entwicklung von Staigers Einsichten einerseits, in der Entwicklung und der gegebenen Situation der Literaturwissenschaft andererseits innehat.

Die Anordnung der Aufsätze erfolgt nach historischem Gesichtspunkt; auch der Essay über *Entstellte Zitate*, ein eher systematisches als historisches Thema, ist an der ungefähren historischen Stelle des in ihm verarbeiteten Materials eingefügt. Die Frage, ob sich der Sinn dieser Reihenfolge in der Korrektheit der äußeren Chronologie erschöpft, wird uns später noch beschäftigen. Als systematische Einleitung hat der Autor dieser historischen Reihe indessen den Vortrag vorangestellt, den er 1950 in Amsterdam hielt und dessen Titel *Die Kunst der Interpretation* auf den ganzen Band überging. Der hierdurch angedeutete Zusammenhang bewahrheitet sich bei der Lektüre: das erste Kapitel liefert den methodischen Schlüssel zu den folgenden, während letztere sich als Exemplifizierung und konkrete Rechtfertigung der in jenem entwickelten Grundsätze darbieten. Deshalb haben wir allen Anlaß, zunächst ausführlich auf den Amsterdamer Vortrag einzugehen.

Dieser stellt eine Art von Summa dar, einen Rechenschaftsbericht über im Laufe von etwa zwei Jahrzehnten gewonnene und formulierte Einsichten. Dies erklärt und rechtferigt, daß viele Gedankengänge aus früheren Schriften nahezu unverändert und oft in knapper Kontraktion wiederkehren; es möge gleichfalls rechtfertigen, daß wir jene früheren Arbeiten in unsere Betrachtung hineinbeziehen. Besonders zur Vergleichung mit dem Einleitungskapitel der *Zeit als Einbildungskraft des Dichters*: *Von den Aufgaben und Gegenständen der Literaturwissenschaft*, sieht der kritische Leser sich aufgefordert. Die Thematik ist weitgehend identisch. Der Ton ist freilich ein anderer geworden. Bei aller Umsicht und Sorgfalt der Gedankenführung zeichnete jenes frühere methodologische Manifest sich durch einen gewissen draufgängerischen Jugendmut aus, und in der großen Abrechnung mit der in unsere Zeit hinein vulgarisierten Schererschen Trias „Erlebtes, Erlerntes, Ererbtes" fehlte es nicht an kecken Fechterhieben. Köstlich etwa, wie dort die unkritische Voreingenommenheit für das „Erlebnis" als letzten Erklärungsgrund des Dichtwerks mit der Molièreschen Afterweisheit medizinischer Dunkelmänner ad absurdum geführt

[1] Im Hinblick auf eine mögliche zweite Auflage sei auf folgende Druckfehler aufmerksam gemacht: S. 54, Z. 15 v. u. fehlt Komma hinter „ist"; S. 76, Z. 4 v. u. „1622" statt „1624"; S. 202, Z. 11 v. u. „eine" statt „einer"; S. 263, Z. 14 v. o. „romantisch" statt „romanisch".

und als „wunderlicher Drang, die Kategorie der Kausalität um jeden Preis, selbst den vollkommner Nichtigkeit, zu retten" bloßgestellt wurde. (*Opium facit dormire . . . / Quia est in eo / Virtus dormativa, / Cuius est natura / Sensus assoupire.*) Unter Berufung auf Schleiermacher, Dilthey, Nicolai Hartmann und Heidegger wurde das kausale Erklären entschieden in seine Schranken gewiesen; die Kategorie der Kausalität sei nur „tauglich, die Gespinste des unfreien Geistes zu entwirren, doch unbrauchbar für alles, was die Mühe der Untersuchung lohnt". In *Die Kunst der Interpretation* erklärt Staiger vorsichtiger und einschränkender: „Die Kategorie der Kausalität ist nichtig, wo makellose Schönheit als solche verstanden werden soll". Damals hieß es: „Denn was den Literaturhistoriker angeht, ist das Wort des Dichters, das Wort um seiner selbst willen, nichts was irgendwo dahinter, darüber oder darunter liegt". Jetzt betont er stärker, wie sehr der Klang eines Gedichtes dem Interpreten „durch historische Resonanzen verstärkt" wird, und vertritt damit die Ansicht, „daß es ein barer Hochmut sei, sich beim Erklären von Sprachkunstwerken auf den Text beschränken zu wollen". Im Jahre 1939 urgierte er, daß die festgefahrene Literaturgeschichte „einer Erneuerung sehr bedürfe" und „gleichsam von vorn beginnen" müsse. Im Jahre 1950 fängt er seinen Vortrag mit den Worten an: „Die Kunst der Interpretation poetischer Werke deutscher Sprache ist keine Leistung, die Literaturhistoriker unserer Zeit für sich besonders in Anspruch nehmen dürften. Sie ist so alt, ja älter sogar als die deutsche Literaturwissenschaft". (Er denkt hierbei an die Schlegels, an Goethe und Schiller, Herder und Lessing, auch an Dilthey, Scherer, Haym und Hehn.) Und einige Seiten weiter kommentiert er sein eigenes Interpretationsverfahren mit den Worten: „Wer wollte allen Ernstes solche gediegene Hilfe von Seiten der Biographen und einer positivisch gerichteten Philologie verschmähen? . . . Es gibt da nur sehr wenig abzulehnen, aber für viel zu danken." (Verwandte Töne erklingen im Vorwort von Staigers Goethebuch.) Ich erblicke indessen keinen logischen und nur beschränktermaßen einen gehaltlichen Widerspruch zwischen den Aussagen von damals und jetzt. Der Akzent liegt anders; aber dies bedeutet mehr, daß in Staigers Selbstverständnis hinsichtlich seines wissenschaftlichen Verfahrens eine andere Seite stärker hervorgetreten ist, als daß sich dieses Verfahren selbst wesentlich geändert hätte. In der Jugend reflektiert sich das eigene Tun eben anders als nel mezzo del cammino, wo man sich der positiven Gewalt der durchgehenden Tradition und auch der Dankesschuld den Vorgängern gegenüber stärker bewußt wird. Dazu kommt, daß damals auf eine andere Situation der Forschung Bezug genommen wurde als jetzt. Ansichten, für die der Autor sich damals unentwegt einsetzte, werden jetzt in der distanzierten Form des objektiven Referats in der indirekten Rede vernehmbar, als die Stimme der Anwälte der „immanenten Deutung der Texte", die sich als besondere wissenschaftliche Richtung „erst seit zehn bis fünfzehn Jahren durchgesetzt hat", und sie werden gleich darauf in derselben indirekten Form durch die Argumente der skeptischen Gegner relativiert. Man kann diese olympische Ironie schon verstehen. Hat sich doch genugsam gezeigt, daß auch der „immanenten Deutung" eigene Gefahren innewohnen, wenn sie von ungeschickteren Händen betrieben und übertrieben wird. Die Änderung des Tones besagt nicht, daß Staiger seinem damaligen aktuellen Interpretationsverfahren untreu geworden wäre. Bedenken wir: Daß nur das Dichterwort den Literaturhistoriker angehe, bedeutete schon damals keine absolute Scheuklappen-Beschränkung auf den alleinigen zu interpretierenden Text. Im Gegenteil implizierte der „hermeneutische Zirkel" eine vorgängige Sichtung des ganzen Horizonts, innerhalb dessen das Einzelne erst verstanden werden könne. Für die Praxis hieß das: „Sobald wir nicht weiter wissen, suchen wir aus andern Werken des Dichters, vielleicht aus seiner ganzen Epoche Aufschluß zu gewinnen". So zog, ähnlich wie der ins Wasser geworfene Stein, die Auslegung der drei Gedichte von Brentano, Goethe und Keller immer weitere konzentrische Kreise, wobei die geistesgeschichtlichen und biographischen Umweltsbezüge keineswegs ausgeschlossen wurden. Das ist im wesentlichen dasselbe Verfahren wie noch im vorliegenden Werk und auch, freilich mit anderer Zielsetzung und dadurch bedingter andersartiger innerer Ökonomie, in der Goethe-Monographie. So erweist sich Staigers ergozentrische Methode vom Anfang an als latitudinarischer als verwandte Strebungen in andern Ländern, wo historische Methode und Werkinterpretation einander viel schroffer

entgegengesetzt werden, etwa im amerikanischen New Criticism und im inzwischen abgeebbten russischen Formalismus[2]. Diese harmonisierende Haltung scheint überhaupt für die Lage der deutschen Literaturwissenschaft charakteristisch zu sein und mag sich zum Teil aus deren Sonderentwicklung erklären, in welcher das „Zurück zu den Texten!" sicher eine Reaktion auf biographistischen Positivismus, aber mehr noch auf die verdünnte und ins Uferlose schweifende Geistesgeschichte der dreißiger Jahre bedeutete. — Im Amsterdamer Vortrag hat der Autor es unternommen, Theorie und Praxis zu verbinden, indem er die Auslegung eines einzelnen Gedichts (Mörikes *Auf eine Lampe*) durchführt und zugleich jeden dabei unternommenen Schritt reflektierend verantwortet. Eine schwierige und glänzend gelöste Aufgabe. Einige Randbemerkungen mögen hier Platz finden. Lenkender Oberbegriff ist der „Stil", als „das, worin ein vollkommenes Kunstwerk — oder das ganze Schaffen eines Künstlers oder auch einer Zeit — in allen Aspekten übereinstimmt". Der Stil des dichterischen Gebildes „beruht" auf dem „Rhythmus", in dem besonderen Sinne, in dem Gustav Becking (*Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*) diesen Begriff verwendet. Nun ist dieser musikalische Rhythmus, der in der jedem Komponisten eignen „Schlagfigur" sichtbar wird, doch offenbar ein sinnlich-geistiges, primär mit dem organischen Körpergefühl zusammenhängendes Element, und es fragt sich, ob der so verstandene Rhythmus nicht ein zu wenig umfassender Begriff ist und zu stark überbürdet wird, wenn er zur Grundlage des Stils dichterischer Gebilde überhaupt (und nun gar auch des ganzen Schaffens eines Künstlers oder einer Zeit!) gemacht wird. Für ein kurzes Gedicht, das wir auch sinnlich-organisch als rhythmische Einheit erleben, mag die Herleitung richtig sein; aber wie steht es um den ganzen „Stil" umfangreicher Literaturwerke wie Schauspiele und besonders Romane? Sicherlich gibt es so etwas wie „Rhythmus" in der Abfolge der Kapitel, im Wechsel von Handlung und Betrachtung, von hohem und niedrigem Stilniveau usw., aber dieser scheint mir nicht organgebunden, sondern abgeleiteter, reflektierter und geistiger zu sein. — Noch zentraler dürfte folgender Punkt sein. Das subjektivste Gefühl — nämlich das unmittelbare „Angesprochenwerden" vom Dichtwerk, später auch „Begegnung" genannt — wird zur „Basis" der literaturwissenschaftlichen Arbeit und zum „Grund" der Literaturwissenschaft gemacht. „Sind wir aber bereit, an so etwas wie Literaturwissenschaft zu glauben, dann müssen wir uns entschließen, sie auf einem Grund zu errichten, der dem Wesen des Dichterischen gemäß ist, auf unserer Liebe und Verehrung, auf unserem unmittelbaren Gefühl." So herzlich man auch dem zugrundeliegenden Ethos zustimmen muß, ist diese Fundierung der Wissenschaft epistemologisch doch nicht restlos überzeugend. „Liebe und Verehrung", „Begabung", „ein reiches und empfängliches Herz" bilden sicherlich die psychologisch notwendige subjektive Vorbedingung, aber nicht die objektive systematische Grundlage der Literaturwissenschaft, ebenso oder doch fast ebenso (jede Analogie hat ihren Haken!) wie etwa mathematische Begabung nicht die Grundlage der Mathematik bildet. Übrigens verliert Staigers Darlegung nichts von ihrem Gewicht, wenn man sie in diesem Sinne modifiziert. Denn daß die Gefühlsbegegnung der fruchtbare Ausgangspunkt im empirischen Arbeitsprozeß ist, das bleibt und bleibe natürlich unbestritten.

Anläßlich der Deutung der Schlußzeile von Mörikes Gedicht, *Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst*, entspann sich eine briefliche Auseinandersetzung zwischen Staiger und Heidegger, die damals im *Trivium* (IX, Heft 1) abgedruckt wurde und jetzt als Anhang zum Vortrag erscheint. Das Gespräch verläuft auf hohem Niveau und ist auch menschlich erfreulich durch seine Urbanität, die, sine ira et studio, doch nirgends zu unsachlicher Verschleierung des Gegensatzes führt. Insoweit gewiß das Muster einer wissenschaftlichen Diskussion! Über den strittigen Einzelpunkt

[2] Nur einige Stimmen. Über den New Criticism sagt R. W. Stallman in der Einleitung zu seiner Anthologie *Critiques and Essays in Criticism 1920—1948* (New York 1949) zusammenfassend: „It preoccupies itself almost wholly with the means and ends of poetry rather than with its sources, with the nature of the poem in relation to the reader rather than with the relation of the poem to the poet or maker". S. Étienne argumentiert in seiner *Défense de la philologie* (Brüssel 1947), „pourquoi les recherches biographiques et historiques étaient inutiles ou illusoires et comment elles nous distraient de l'étude de la littérature".

— ob *scheint* als lucet oder als videtur aufzufassen sei — kommen sich die Standpunkte von beiden Seiten eine gute Strecke näher, indem Heidegger schließlich das „Scheinen" als „schmückend-lichtend eine Welt in ihrem Wesen (verbal) erscheinen lassen" umschreibt, während Staiger seine schon anfängliche Auffassung von *scheint es* als „Vermutlich ist es so. Ganz sicher wissen wir es nicht" präzisiert. (Für diese tastend-behutsame Bedeutungsnuance von „scheinen" hat der Autor selber als Stilist eine gewisse Vorliebe, besonders in dem zeitlich benachbarten Aufsatz *Das Spätboot*, was auch mit dem spröden Charakter des dort behandelten Themas zusammenzuhängen scheint.) Methodisch dürfte noch wichtiger sein, daß er die Möglichkeit zugibt, daß „der alte Fuchs" auch ein wenig an *lucet* gedacht habe. Wir wollen einsehen, daß Ambiguität ein wesentliches (und sicher gerade Mörike tief gemäßes!) dichterisches Ausdrucksmittel ist, auch wenn wir sie nicht, wie es in der angelsächsischen Literaturwissenschaft so oft geschieht, zum Eckstein der Poetik machen wollen. Mörike, der zur Gelehrsamkeit ein eher schalkhaftes Verhältnis hatte, hätte an dem gelehrten Streit über das eine scheinbar so unscheinbare Wörtchen sicher seine schmunzelnde Freude gehabt. — Aufs Ganze gesehen, kann ich mich dem Eindruck nicht entziehen, daß die Kluft zwischen Heideggers philosophischer und Staigers philologischer Auslegung recht tief ist, tiefer vielleicht als die beiden Diskussionspartner selbst wahrhaben wollen. Das wird besonders deutlich, wo Heidegger in seinem zweiten Brief selber eine Interpretation des Gedichts liefert, die tiefsinnig genug ist, aber durch ihre apodiktische Art stark von Staigers schmiegsamer Deutungskunst absticht und durch ihre sprachlich so eigenwilligen Formulierungen den auf dieses Idiom nicht eingestellten Leser tief befremden muß. Letzteres kommt auch in dem trefflichen Diskussionsbeitrag zum Ausdruck, den Leo Spitzer epilogisch beigesteuert hat (*Trivium* IX, Heft 3) und der meines Erachtens die Diskussion wesentlich integrierte.

Über die folgende, von Klopstock bis zu C. F. Meyer reichende Kapitelreihe müssen wir uns knapper fassen. Versuchen wir, besonders das Gemeinsame in Methode und Darstellungskunst hervortreten zu lassen. Sehr eigentümlich ist in beiden Hinsichten schon gleich die Auslegung der Ode *Der Zürchersee*. Zum Ausgangspunkt wird gerade das gemacht, was den durchschnittlichen Leser als überholte und lyrikwidrige Schrulle anmuten mag: die metrischen Schemata, die Klopstock über seine Oden zu setzen pflegte. Klopstock reduziert — in der Reflexion; nicht natürlich im aktuellen Dichten! — Rhythmus auf Metrik, er traut den Strich-Haken-Schemata magische Gewalt zu und betrachtet sie als eigenständige Lebewesen. Und eben diesem „Irrtum" weiß Staiger einen tiefen Sinn abzugewinnen. Die „leere" Bewegung des Schemas, die noch keinen Inhalt hat und „nichts Irdisches mitnimmt", ist wesentlicher Bestandteil der „Unsinnlichkeit" von Klopstocks Lyrik. „Ein Geist, der über den Wassern schwebt, der erst behutsam die Möglichkeit der Inkarnation erwägt: so scheint das Bild sich abzuklären, je länger der Blick darauf verweilt." Von diesem Kern aus gelingt es dem Interpreten, die Idee des in Klopstock sich offenbarenden „Schöpferischen" präziser und subtiler zu fassen als üblich. „Vom schon Geschaffenen... loszukommen und diese uranfänglichen Schwingungen göttlicher Kräfte in sich zu verspüren, das ist es, worum sich Klopstock bemüht, . . ." Die offen auf die Zukunft ausgerichtete Möglichkeit, nicht erfüllte Wirklichkeit ist das Element, in dem diese Dichterseele west. Die alles beherrschende Kategorie des potentiell-Künftigen, nicht weniger im Metrischen und Sprachlichen als im Gehaltlichen sich auswirkend: das ist der geheime Bezugspunkt, auf den hin alle Beobachtungen und Überlegungen konvergieren und der von einem Schritt zum anderen sichtbarer wird. — Dieser Prozeß des allmählichen Sichtbarmachens ist charakteristisch für Staigers Darstellungskunst. Sie ist intentional gerichtet, ohne dies aber auf Schritt und Tritt auch zu zeigen. Kein Marschieren nach genau vorgeschriebener Marschroute, sondern eher das gelöste Gehen eines bald verweilenden, bald seine Schritte beschleunigenden Wanderers. Die Reihe der thematischen Gesichtspunkte in diesem Aufsatz scheint recht locker zu sein, mit fließenden Übergängen von einem zum andern. Der Gedankengang ist indessen straffer, als er oberflächlich zu sein scheint. Er ist aber stark involviert in die Fülle der Beobachtungen. Dies setzt ein nicht unerhebliches Maß von eigner Tätigkeit beim Leser voraus; auf faule Leser mag diese Darstellungsart einen impressionistischen oder, vielleicht noch genauer, undulistischen Eindruck machen. In Bezug auf

die bildende Kunst unterscheidet Goethe bekanntlich *Rigoristen* (auch *Skelettisten* genannt) und *Undulisten*. Die letzteren lieben das *Weiche* und *Gefällige*; das Element des Rigoristen ist die *Reduktion auf Begriffe*, die immer etwas *begründet* und *zu etwas führt*. Diese Unterscheidung läßt sich mit Frucht und nicht ohne Ergötzen auch auf Geschriebenes anwenden. Vom vorliegenden Werk darf gesagt werden, daß der Autor in weitaus den meisten Kapiteln eine gleichgewichtige Mitte zwischen Rigorismus und Undulismus zu finden weiß. Nicht weniger als für das Klopstock-Kapitel gilt dies für das sich anschließende über *Minna von Barnhelm*. Auch dieses hat ein Skelett, wenn auch kein nacktes, und entwickelt sich auf sich windendem und dadurch aussichtsreichem Pfade auf einen Zentralpunkt zu. Die Schilderung der Herkunft aus der bürgerlichen Typenkomödie bleibt noch im Rahmen der üblichen Literaturgeschichte; vorzüglich dann aber gleich der Nachweis, wie die überkommenen Typen zu eignem Leben aufblühen und sich zugleich doch im Dienst der Handlungsgestaltung dem Prinzip des geringsten Kraftaufwands bei maximaler Leistung unterstellen. Als tragender Grund des ganzen Apparats von Verwicklung und Auflösung wird schließlich der rationelle Glaube an die Theodizee aufgedeckt, deren „unterhaltendes, pretiöses Intermezzo" das Lustspiel darstellt. — Eher undulistisch ist dann das Kapitel über *Musarion*, dessen leichter Ton sich vorzüglich dem Objekt anpaßt und sich auch aus dem festlichen Anlaß des mündlichen Vortrags erklärt. Schmiegsame Charakterisierungskunst: Wielands eudämonistische Ethik und milde Skepsis im Banne des Geselligkeitsideals; der neu erwachte Sinn für Stimmungsreize und im Zusammenhang damit treffliche Beobachtungen über Wielands vers libres als Auflockerung des Alexandriners; und schließlich, durch dies alles atmosphärisch vorbereitet, ein mit zarten Strichen ausgeführtes Pastellbild der künstlichen, vergangenheits- und gegenwartslosen Traumwelt des griechischen Rokoko und eine elegisch ausklingende Apologie für Wielands ästhetisches Epikureertum.

Nach der Trias von vorklassischen Themen wenden wir uns der Klassik zu. Der Aufsatz über *Goethes antike Versmaße* ist eine Perle und zeigt den Verfasser ganz in seinem Element, wo er die physische und seelische Eigenart der metrischen Gebilde belauscht. Mit Beiseiteschiebung der in der Metrik üblichen Fragestellung, wie antike Verse im Deutschen nachgebildet werden müssen, beschränkt er sich auf die Frage, was Goethes antike Versmaße wirklich „poetisch bedeuten". In Einzelnem mag er den Untersuchungen Heuslers verpflichtet sein, so in der Einsicht, daß Goethes echteste Hexameter entstehen, bevor ihm die Metriker dreinreden, aber in der genauen Beschreibung der, wie Goethe sich ausdrücken würde, „sinnlich-sittlichen Wirkung" der Metren kommt er weit über Heusler hinaus. Sehr erhellend gleich anfangs die Beleuchtung des negativen Tatbestands, nämlich der bei Goethe fehlenden antiken Maße. Ihm widerstrebt die Ode mit ihrem gespannten Verhältnis zwischen objektivem Gesetz und subjektiver Seelenregung, sie ist, so lautet die pointierte Formulierung, in Goethes Sinn kein „klassisches" Maß. An Goethes Hexameter wird dagegen der (wiederum in Goethes Sinn) eminent „organische" und dadurch „klassische" Charakter hervorgehoben. Es ist treffend und fast verblüffend, wie haargenau einige den physischen Organismus beschreibende Verse aus der *Metamorphose der Tiere* auch das Wesen dieses Versmaßes zum Ausdruck bringen! Umgekehrt wird der Trimeter, der nach dem Gesetz der Steigerung aus dem Blankvers entstanden sei, als spezifisch „geistig" verstanden, als charakteristisch für Goethes allegorischen Spätstil, wo Wesen und Erscheinung, Allgemeines und Besonderes nicht mehr in dem Maße wie in der Hochklassik miteinander zur Einheit verschmolzen sind. So zeigt sich hier in mustergültiger Weise, wie auch auf dem spröden Gebiet der Metrik die Formbetrachtung seelischen und geistigen Gehalt erschließen kann.

Zeichnet der Goethe-Aufsatz sich aus der durch fühlsame Beschreibung, so der nächste, über Schillers kurzen Entwurf eines *Agrippina*-Dramas, durch straffe und eher „rigoristische" Argumentierung. In Bezug auf Schillers Freiheitsidealismus wird ganz entschieden die These verfochten, daß Freiheit für Schiller im wesentlichen „schrankenlose Eigenmacht und Souveränität" bedeute. Deshalb stehe im Mittelpunkt seiner Freiheitslehre die Selbstbestimmung, die als „Herrschaft über sich und andere" paraphrasiert wird. In ähnlichem Zusammenhang fällt das Wort „Wille zur Macht". Die Beweisführung verläuft auf zwei konvergierenden Wegen. Erstens wird die

gängige metaphysische Idee des Tragischen (Konflikt von Freiheit und Notwendigkeit, usw.) als spezifisches Produkt des deutschen Idealismus relativiert zugunsten der älteren und elementareren Wirkung des Tragischen, der Erregung der Leidenschaften der lauschenden Menge. Schiller sei ganz auf Wirkung gerichtet und müsse von dorther verstanden werden; seine Kunst sei vor allem „elementare Theaterkunst". Vom Wirken zum Herrschen ist dann nur noch ein kleiner Schritt. Zweitens wird Schillers entschiedene und immer wieder ausgesprochene Ablehnung des *stoffartigen Interesses* analysiert und als resultierend aus seinem herrscherlichen Instinkt verstanden. Schiller will nicht vom *Stoff* überwältigt werden. „Beherrscht zu werden ist unerträglich. Es gibt in Schiller kein Gefühl, das elementarer wäre als dieses." Es ist ein großes Verdienst dieses Aufsatzes, daß hier die Eigenständigkeit des dramatisch-künstlerischen Impulses und dessen Priorität vor der metaphysischen Problematik der Dramen so scharf herausgearbeitet wird. Dieses Schillerbild ist „stimmig" in sich selbst, wobei wir natürlich nicht vergessen wollen, daß es zunächst auf der schmalen Basis jenes einen Entwurfs, wenn auch unter Heranziehung von weiterem Material, errichtet wurde. Man möchte deshalb hoffen, daß der Autor es einmal auf breiterer Grundlage konsolidieren wird. Eine Bemerkung noch zum *stoffartigen Interesse*. Die synoptische Erläuterung von *stoffartig* ist gediegen, aber auf *Interesse* fällt weniger Licht, und das dürfte die Deutung doch etwas schief ziehen. Die Formel fußt offenbar auf Kants Bestimmung des ästhetischen Urteils als interesseloses Wohlgefallen (*K. d. U.*, § 2), wo es heißt: *Interesse wird das Wohlgefallen genannt, das wir mit der Vorstellung der Existenz eines Gegenstandes verbinden. ... Man muß nicht im mindesten für die Existenz der Sache eingenommen, sondern in diesem Betracht ganz gleichgültig sein, um in Sachen des Geschmacks den Richter zu spielen.* (Sperrungen von mir.) Schillers *Stoff* deckt sich mit Kants *Existenz*; das *Interesse* ist per definitionem *stoffartig*, dieses Attribut wird pleonastisch hinzugefügt. (Zur terminologischen Übereinstimmung vergleiche man auch die von Staiger verwerteten Briefe an Körner vom 13. 7. 1800 und 5. 1. 1801 und an Humboldt vom 2. 4. 1805.) Nun ist es eben das von Kant immer wieder betonte Wesen des interesselosen Wohlgefallens, daß es nicht-voluntativer Art ist. Auf Grund dieses terminologischen und sachlichen Zusammenhangs dürfte es sich empfehlen, Schillers Abkehr vom *stoffartigen Interesse* nicht allzu absolut auf das Willentliche und Herrscherliche auszurichten, wie sehr auch eine gewisse Umbiegung in dieser Richtung stattgefunden haben mag.

Entstellte Zitate: auf den ersten Blick ein kapriziöses Unternehmen, die Umformung von Dichterworten im Munde oder in der Feder anderer Dichter zum Gegenstand ernster Forschung zu machen! Als gewollte oder ungewollte Transponierung von einem Stil in den andern bilden aber solche Fälle ein ergiebiges Material für stilistische Untersuchung. (Wem dies nicht einleuchtet, dem dürfte mit einem Hinweis auf analoge Sachverhalte in der bildenden Kunst — Rembrandts Transkription von Leonardos Abendmahl, Picassos Umformung von Cranachs Bathseba — geholfen sein.) Weil nun der Rhythmus das wesentlichste Element des literarischen Stils ist, sind gerade geringfügige Änderungen, die kaum den Inhalt der Aussage betreffen, von großer heuristischer Ergiebigkeit, weil sie sich als ein willkommenes Mittel erweisen, „den Rhythmus gleichsam zu überlisten, dort zu behaften, wo er sich einmal auf eine besondere Weise verrät". Philologie auf dem Vogelfang! Die Beute ist erstaunlich genug; was hier über die Umbildung von Versen aus Goethes *Grenzen der Menschheit* in einem Brief Hölderlins, von solchen aus dem *Wilhelm Meister* in einem Märchen Brentanos und von Gryphius' Reyen in Arnims *Halle und Jerusalem* ermittelt wird, das tut keiner dem Verfasser so leicht nach. Freilich muß eingesehen werden, daß es sich in keinem der von ihm behandelten Fälle bloß um Änderung des Rhythmus handelt; sogar die kleine Umstellung zu *Weinend auf seinem Bette saß* in Brentanos Märchen bewirkt eine stark sentimentalisierende Änderung des Gehalts, noch abgesehen vom Rhythmus. Um das Experiment der Überlistung wirklich einmal in Reinkultur durchzuführen, müßte man Zitate analysieren können, wo der Buchstabe mitsamt der Wortfolge genau bewahrt bleibt und dennoch eine wesentliche Änderung des Rhythmus auftritt. Das scheint ein Ding der Unmöglichkeit und ein Widerspruch in sich selbst zu sein. Dennoch kommen solche Fälle vor, und ich hoffe einmal Gelegenheit zu finden, einige vorzulegen und zu analysieren.

Die Aufsätze zur Nachklassik bilden ihrer Stimmung und Thematik nach eine Art von gegliederter Einheit. Worin diese besteht, das wird schon durch den Titel des ersten evoziert: *Schellings Schwermut.* Hier gelingt der Versuch, ein sprödes Stück Philosophiegeschichte — Schellings Metaphysik in ihrem Werdegang vom Fichteschen transzendentalen Idealismus über die Identitätsphilosophie zur mythologisierenden Offenbarungsmetaphysik seiner Spätzeit — als intime Seelengeschichte greifbar zu machen, ohne sie deshalb in systematischer Hinsicht aufzuweichen. Staiger hat ein altbewährtes Witterungsvermögen für das im Denken und Dichten sich äußernde Zeitgefühl in seiner Ausrichtung auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Auch hier erweist sich das Zeitgefühl als passender Schlüssel. Etwas schematisch umreißt die Einleitung das futurische Zeitgefühl des Sturm und Drang und das präsentische der Klassik, an deren „erfüllter Gegenwart" Schellings Identitätsgefühl teilhat. Der späte Schelling dagegen ist den Mächten der Tiefe, der saugenden Vergangenheit verfallen, der *Schwermut*, die er selber etymologisierend als *innere Schwerkraft des Gemüts* und als das Tiefste der menschlichen und der außermenschlichen Natur bezeichnet. Und diese vom Dunkel der Vergangenheit auf die Seele ausgeübte Gravitationskraft wird durch Ausdehnung der Betrachtung auf andere Erscheinungen der Spätromantik als zeittypisch erfaßt. So lesen sich die beiden unterm Titel *Zwei schwäbische Lieder* vereinigten kurzen Aufsätze über zwei Gedichte von Mörike und Justinus Kerner als eine Art von Exkurs zur substantiellen Abhandlung über Schelling. Mörikes *Das verlassene Mägdlein*: Wer zeigt mit Fingern auf einen Geruch? Es gelingt dadurch, daß wiederum das Zeiterlebnis in den Mittelpunkt der Betrachtung rückt. In Mörikes Einbildungskraft konkretisiert sich das Zeitgefühl in den Tageszeiten. Der schwebende Stimmungswert des Morgens, des labilen Übergangs von der Traumtiefe der Nacht zum frechen Tag — wie anders als die heilige Frühe bei Goethe! — wird als zeichenhaft für Mörikes epigonisch-brüchige Seelensituation gedeutet. Nicht weniger integrierend ist die Behandlung von Kerners *Der Wanderer in der Sägemühle.* Man würde bestimmt glauben, dieser Aufsatz wäre in direktem Anschluß an den über Schelling entstanden, wenn das Vorwort uns nicht belehrte, er liege ein Jahrzehnt vorher. Das Schwermut-Problem hat offenbar im Autor gehaftet, er unterhält ein intimes Verhältnis zu ihm. Sonst hätte sich seine Interpretationskunst nicht so inständig um dieses Gedicht eines kleineren Poeten bemüht und so überzeugend das chthonisch-thanatische Lebensgefühl als den substantiellen Kern herausgeschält. Das düstere Wandererlied hat es ihm angetan, ähnlich wie die Todesalchemie von Wilhelm Müllers verwandtem Lindenbaumlied Hans Castorp im *Zauberberg* bezauberte. *Es war eine Lebensfrucht*, so heißt es dort, *vom Tode gezeugt und todesträchtig. Es war ein Wunder der Seele, . . . jedoch mit Mißtrauen betrachtet aus triftigen Gründen vom Auge verantwortlich regierender Lebensfreundschaft.* Diese Worte passen merkwürdig genau auch auf Kerners Lied und auf Staigers behutsame Haltung seiner Verlockung gegenüber.

Gotthelfs *Anne Bäbi Jowäger*: eine ganz andere Welt! Es war ein vorzüglicher, gerade diesem Roman sehr angemessener Kunstgriff, vom Ergon auf die Energeia zurückzugreifen und das geschaffene Werk vom Schaffensprozeß aus aufleuchten zu lassen; zu zeigen, wie vom äußern Anlaß aus — dem Auftrag nämlich zu einer Tendenzschrift — die erst nur schematisch entworfenen Gestalten sich der gewaltigen epischen Phantasie ihres Schöpfers bemächtigen und zu einem Eigenleben kommen, das jenen Anlaß weit übersteigt. Gotthelfs epische Kraft ist so exuberant, daß man mit dem Interpreten sicher mit gewissem Recht sagen darf, er sei nicht auf die psychologische Reflexion angewiesen, zu der er gelegentlich greift. Dennoch läßt sich dieses Element aus Gotthelfs Erzählkunst schlechterdings nicht wegdenken. Es wäre einer eignen Untersuchung — die im Rahmen dieses Festvortrags natürlich nicht geliefert werden konnte — wert, zu zeigen, wie sich die digressive Reflexion und die wuchtig-volkstümliche Homiletik mit den andern Elementen dieser Erzählkunst verschlingen und am Entwurf der „höheren geistigen Ordnung" teilhaben, die der Verfasser mit Recht als wesentlich für diesen Roman auf seiner höchsten Steigerungsstufe ansieht; teilhaben auch an der erstaunlichen, von rabelaisianischer Burleske bis zum erhabensten Pathos reichenden Vielschichtigkeit des Erzählens, die sich mit so grandioser Selbstverständlichkeit darbietet.

Das Spätboot, der abschließende Aufsatz über Conrad Ferdinand Meyers Lyrik, gehört thematisch wieder eng zusammen mit denjenigen über Schelling, Mörike und Kerner. Daß der Autor ihn nicht dort angeschlossen, sondern ans Ende gestellt hat, versteht sich aber aus nicht nur chronologischen Gründen, auf die wir noch zurückkommen. Der Titel, kontrahiert aus zwei von Meyers Gedichttiteln, bezeichnet ein durch eine lange Reihe von frühen und späten Gedichten hindurchgehendes Motiv und ist darüber hinaus ein evozierendes Symbol für die epigonische Seelenlage des Dichters. Die nächtlich-dunkle Wassertiefe, mütterliches Element und Todeselement in einem, ist ein (bei Meyer auch biographisch verankertes) Vorstellungsmotiv von archetypischer Kraft, wie durch Heranziehung von E. A. Poes verwandter Vorstellungsassoziation von toter Mutter und dunkler Flut und mit Verwertung von Gaston Bachelards Studie *L'eau et les rêves* überzeugend gezeigt wird. Der so eingeschlagene komparatistische Weg — die Abhandlung erschien zuerst in der Festschrift für Fritz Strich — führt weiter über Baudelaire, Flaubert und Mallarmé zum europäischen Symbolismus, vom Erlöschen des Lebenswillens in Meyer zum die Seelengeschichte des späten 19. Jahrhunderts überschattenden *démon ennui*. Diese Sondierung des Zeitgeistes (oder besser: der Zeitseele) ist überreich an genauen Beobachtungen und Formulierungen und eröffnet auch demjenigen einen Zugang zu Meyers Gedichten, dem es schwer fällt, zu diesem distanzierten Lyriker ein spontanes Verhältnis zu gewinnen. Sicher hätte es sich gelohnt, das Motiv der „Langeweile" und des „Ekels" auch zurückzuverfolgen und das Spezifische seiner späteren Erscheinungsform von der früheren abzuheben. Schon im Weltschmerz des späten 18. Jahrhunderts ist die Komponente „démon ennui" unverkennbar (man denke nur an Goethes Ausführungen über den *Werther* in *Dichtung und Wahrheit* und an die dort erzählte Anekdote vom Engländer, der *sich aufgehangen habe, um nicht mehr täglich sich aus- und anzuziehen*), und seitdem setzt das Motiv in Leben und Dichtung sein fahles Dasein fort, bei Jean Paul, in den *Nachtwachen des Bonaventura*, bei Kierkegaard (die Langeweile als *des Ironikers hungrige Übersättigung*), bei Immermann und am navrantesten bei Büchner. — Der angefügte Exkurs über das Gedicht *Vor der Ernte* ist ein minutiös gearbeitetes Kabinettstück und macht sichtbar, wie ein Gedicht durch eine Reihe von Varianten hindurch seine endgültige Form gerade dadurch findet, daß es immer mehr von der unmittelbaren Lebendigkeit abrückt, indem „Leben zur Kunst abkühlt, Natur zum Ornament erstarrt". Darin konvergiert der Exkurs mit dem Vorhergehenden, wo es zusammenfassend mit dem Dichter selbst entlehnten und auf seine Kunst angewandten Worten hieß: Meyers Sprache „erkaltet süß", die unmittelbaren Intonationen in seiner Lyrik „erleiden sanften Tod".

In literaturwissenschaftlichen Darstellungen sind Inhalt und Form enger miteinander verschwistert als in manchen andern Wissenschaften, und so ist es auch eine — allzu oft vernachlässigte — Seite der Aufgabe des Kritikers, die Darstellungsform solcher Werke zu beleuchten. In unserem Fall gibt der Verfasser hierzu übrigens allen Anlaß, weil ja er im Einleitungskapitel erklärt, daß der Forscher es nicht nötig habe, „den Ernst und die Sachlichkeit seiner Wissenschaft durch schlechtes Schreiben zu beweisen", und ausdrücklich „die Ausbildung der Kunst des Schreibens" zum Pflichtbereich des Interpreten der Dichtung rechnet. Es wäre naiv, zu glauben, daß er mit dieser Forderung eine offene Tür einrenne. Denn in unsrer Wissenschaft zeichnen sich gar viele Werke durch ihre Formlosigkeit aus, durch jenen von Nietzsche als Kulturbarbarei gebrandmarkten *Gegensatz eines Inneren, dem kein Äußeres, eines Äußeren, dem kein Inneres entspricht*. Unter diesen Umständen haben Staigers Werke, die zur besten wissenschaftlichen Prosa unsrer Zeit gehören, vorbildlichen Wert, und es lohnt sich, seine Schreibkunst etwas näher zu betrachten. Sie ist maßvoll und schlicht, auch wo sie der präzisen Formulierung subtiler Tatbestände dient; sie „raunt" nicht, auch wo sie es, wie so oft in dieser Sammlung, mit raunenden Geheimnissen der Seele zu tun hat. Sie hält sich so fern von expressionistischer Eigenwilligkeit, daß sogar schon eine vereinzelte neologische Bildung wie „das einsam aufgesteilte Ich" uns als fremder Klang berührt. Sie ist reich an funkelnden Zuspitzungen, aber auch diese bleiben genau dosiert und sachlich verantwortet, so daß ihr Licht nicht blendet. Maßvoll ist auch die Syntax. Bandwurmsätze, die erst bei dreimaligem Lesen ihr Geheimnis enthüllen, kommen überhaupt

nicht vor. Satzgebilde von mäßiger Länge wechseln rhythmisch mit sehr kurzen Hauptsätzen ab, sodaß dem Leser der Atem nicht ausgeht. Diese Prosa hat einen eigenen sinnlichen Rhythmus, was nicht verwunderlich ist bei einem Autor, der für den Rhythmus der Dichtung ein so feines Ohr und eine so gespannte Aufmerksamkeit hat. Das ihm eigene Grundmaß tritt zutage in seiner starken Vorliebe für vierhebige Kola, Satzteile und Sätze, besonders an Kernstellen und auf Höhepunkten der Darstellung. Man vergleiche etwa den Schluß des Klopstock-Aufsatzes: „Klárer kònnte nírgends wèrden, / daß diésem Díchter ein wéltlicher Ínhalt / sèiner Gefühle èrst bevórsteht, / daß ìhm noch kâum beschíeden ìst, / sìch zu erínnern, zù versénken / und sìch im Írdischèn zu fühlen / als ìn der Héimat sèiner Séele. / Doch vòn erhábener Stätte wéist er / prophétisch in dièses gelóbte Lánd." Weitere Beispiele ließen sich in fast beliebiger Zahl erbringen. Dieses Grundmaß ist stilistisch an und für sich neutral und kann sich in verschiedenen Richtungen auswirken. So hallt Klopstocks hymnischer Drang im Aufsatz über diesen ebenso nach wie etwa Lessings schlagkräftige Rapidität im Aufsatz über *Minna von Barnhelm* mit den vielen als Stromschnellen wirkenden Kurzsätzen. „Sein gròßer Méister ìst Menânder. / Àn Menânder schlièßt sich Terénz." „Glücklich ènden mûß es ja wòhl. / Ein Lústspiel wìrd uns ângekündigt, / Und dièses Lústspiel trägt zudém / den Úntertìtel 'Soldâtenglück'." Das besagt: Staigers Stil schmiegt sich dem Gegenstand der Darstellung an. Auch im Idiomatischen. Die leisen Helvetismen im Gotthelf-Aufsatz (z.B. „Anne Bäbi, das so viel Lärm gemacht hat . . .") passen nur dorthin; man denke sich einmal Klopstocks *fühlende Fanny* wie Anne Bäbi als Neutrum behandelt! Charakteristisch für Staigers Gesamtstil ist aber eine gewisse goethezeitliche Patina. Er strebt unverkennbar der hohen Einfalt der Goetheschen Prosa nach und gefällt sich zudem in maßvoller Verwendung von Worten und Wendungen aus der großen Blütezeit, die manchmal fast heimliche Zitate sind. So klingen Dichterworte nach in Wendungen wie „die ewige Schöne des Kosmos", „Erstlingsparadieseswonne", „das Leben scheint ins Reine gedacht zu sein", usw. Im Gehaltlichen entspricht diesem Stilzug die Neigung, die ästhetischen Gedankengänge der Goethezeit und deren einzelne Formulierungen dem wissenschaftlichen Rüstzeug der Interpretationskunst einzuverleiben und auf die gleichzeitigen Dichtungen anzuwenden. So entsteht eine atmosphärische Stimmigkeit und gleichfalls eine intime Immanenz der Deutung, die dieser Aufsatzsammlung trotz ihrer Vielfalt eine starke Einheitlichkeit verleihen. Letztere wird auch durch kompositorische Qualitäten unterstützt. Die Aufsatzreihe ist triptychonartig gegliedert, wenn auch ohne pedantische Sucht nach genauer Symmetrie. Das Mittelbild der Klassik umstehen als linker Flügel die vorklassische, als rechter die nachklassische Aufsatzreihe. Jede dieser Reihen hat ihren eignen Stimmungswert. Die Stimmung verläuft von leicht zu schwer, von hell zu dunkel. Es ist kein Zufall, daß der Schauplatz des Anfangs am Schluß wiederkehrt. Beide Male der Zürchersee; aber mit der silbernen Landschaft und mit der morgendlichen Helle von Klopstocks Enthusiasmus steht die dunkle Wassertiefe und die erloschene Vitalität von Meyers *Spätboot* in eindrucksvoller Kontrastharmonie. Durch kompositorisches Geschick wird hier ein Formsymbol geschaffen, das einen leitenden Gedanken des ganzen Buches treffend zum Ausdruck bringt.

Wie ein Silberfaden durchzieht nämlich auch dieses Werk das Motiv der Zeit als Einbildungskraft des Dichters: von Klopstocks futurischer Einstellung zur erfüllten Gegenwart der Klassik und weiter zur Übermacht der saugenden Vergangenheit bei Schelling, Mörike und Meyer. In seinen *Grundbegriffen der Poetik* hatte Staiger die Zeitdimensionen der Bestimmung der drei Fundamentalgattungen der Dichtung zugrundegelegt. Diese Aufgabe ließ sich, so hieß es dort, nur „in unbeirrbarer Ideation" und „im Hinblick auf a priori erfaßte Ideen" erfüllen. Das Schlußkapitel brachte die apriorische, in Cassirers philosophischer Anthropologie und Heidegger Ontologie verankerte Deduktion der Dichtungsgattungen. Der charakteristische Satz war aber der, mit dem der Verfasser diese Deduktion abbrach: „Wer aber die Dichtung ergründen möchte, wer demnach von der Erfahrung ihrer verwirrenden Fülle ausgeht und erst 'auf halbem Wege der Idee begegnet' (Goethe), sieht sich bald veranlaßt, dieses Geschäft im Stillen zu verrichten, um nur von dem zu reden, was ihm eigentlich am Herzen liegt". In der erfahrungsgesättigten

Begegnung „auf halbem Wege" mit der Idee liegt denn auch der große Wert jenes Buches. Im vorliegenden wendet sich der Verfasser noch stärker der Empirie zu und redet er ganz und gar von dem, „was ihm eigentlich am Herzen liegt". Methode und Leistung dieses Werkes dürften am besten gekennzeichnet werden durch Goethes so beherzigenswertes Wort: *Es gibt eine zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht und dadurch zur eigentlichen Theorie wird.*

Amsterdam Herman Meyer

Walthers Lied von der Traumliebe (74,20) und die deutschsprachige Pastourelle

von

Peter Wapnewski (Heidelberg)

Stoff und Gattung bedingten einander im Mittelalter ausschließlicher und präziser als im Dichten der Neuzeit. Bestimmte Vorgänge, Begebenheiten und Sachverhalte konnten nur in bestimmten Gattungen, Dichtungsformen, dargestellt werden; und bestimmte Gattungen wiederum entstanden nur mit den ihnen zugehörigen Inhalten, stofflichen Vorwürfen.

Die Gegenwart hat in ihrem Dichten solche Sicherheit in der Zuordnung von Gegenständen zu ihnen gemäßen Groß- und Kleinformen wie die Sicherheit in deren Bau verloren[1]. Insbesondere die Lyrik — von je als Dichtungsgattung meist auf jene Gebiete verwiesen, die von den beiden anderen „Naturformen" nicht beansprucht wurden — hat die Gesetze der figurativen Tektonik und der Stilmittel je länger je mehr zugunsten des Phänomens der „Innerlichkeit" aufgegeben. Einer ihrer im Mittelalter traditionell fixierten Dichtungsformen und deren Erscheinungsbild im deutschsprachigen Bereich ist diese Arbeit gewidmet. Sie geht aus von der Untersuchung eines Einzelstücks. Doch findet —was in unserem interpretationsbeflissenen Stadium ausdrücklich gesagt werden muß — jede Interpretation ihre wissenschaftliche Legitimation nur insoweit, als sie von der Methode her exemplarisch, vom Gegenstand her repräsentativ ist. In solchem Sinne enthielt auch bisher alle Literaturgeschichte „Interpretation".

I. *Nemt, frowe, disen kranz* (Walter 74, 20).

Man ist nicht müde geworden, die poetische Schönheit wie die literarhistorische Bedeutung dieses Gedichtes zu rühmen, und das mit Grund[2]. Indessen ist es, glaube ich, trotz allen Preisens und Umwerbens bisher nicht gelungen, seinen Kern zu enthüllen. Überlieferung wie Editionen zeugen von Unsicherheit und Widerspruch.

Das augenfällige Ärgernis ist die Reihenfolge der Strophen. Die Hss. überliefern wie folgt (und ich bediene mich künftig zur Bezeichnung der in den Hss. fixierten Anordnung der Kleinbuchstaben *a* bis *e*):

a	*Nemt frowe*	134 A, 262 C, 51 E, L. 74, 20.
b	*Ir sît*	135 A, 263 C, 52 E, L. 75, 9.
c	*Si nam*	136 A, 264 C, 53 E, L. 74, 28.
d	*Mir ist*	137 A, 372 C, 54 E, L. 75, 1.
e	*Mich dûhte*	138 A, 373 C, — , L. 75, 17.

[1] S. Richard Kienast, in Stammlers *Deutscher Philologie im Aufriß* II (1954), Sp. 775 f. — Zur Aufgabe der Mittelalterforschung gegenüber diesem Fragenbereich: Hugo Kuhn, *Minnesangs Wende* (= Hermaea NF 1), Tübingen 1952, S. 89.

[2] S. zuletzt de Boor, *Gesch. d. dt. Lit.* II, 1953, S. 305/06.

A also bietet die fünf Strophen aufeinanderfolgend, E die vier ersten unter Auslassung der letzten, C schiebt über 100 Strophen zwischen *c* und *d*, hält sich aber an die gleiche Abfolge. Immerhin ist deutlich, daß sich bereits der Sammelhandschriften eine gewisse Unsicherheit bemächtigt hat. Die scharfsinnigen textkritischen Überlegungen, die Carl von Kraus angesichts dieses Befundes angestellt hat (*WU* 302—303), sollen hier nicht wiederholt werden. Hingewiesen sei nur auf von Kraus' Beweisführung der ursprünglichen Reihenfolge *c b*: *b* (C 263) enthält nämlich Fehler, die sich nicht anders als aus einem Vorgriff auf die dritte Zeile des in C unmittelbar folgenden Gedichtes (75,25 = C 265) erklären lassen. Dies Hinübergleiten ist verständlicher, wenn in der Vorlage der Quelle AC diese beiden Strophen benachbart waren, ursprünglich also C 263 auf C 264 folgte (*b* auf *c*).

Jedoch ist es nicht primär dieser Sachverhalt, der Kraus zu einer Umordnung zwingt. Vielmehr geht er, nicht anders als die Herausgeber vor ihm, von der Interpretation aus.

Es ist offensichtlich, daß die Strophen sich in der handschriftlich überlieferten Reihenfolge nicht zu einem organisch gefügten Gedicht zusammenschließen:

Der Aufforderung des Ritters an die *frowe*, zugleich mit seinen Komplimenten *disen kranz* anzunehmen (*a*), folgt (nicht die Annahme, sondern) weiteres Rühmen und die Erwähnung eines (neuen?) Kranzes, *so er aller beste hât*: Ihn wünscht er mit ihr aus *wîzen und rôten bluomen* fern vom Ort des Tanzes auf der Heide zu pflücken (*b*). — Jetzt nimmt sie an — aber worauf nun bezieht sich der *lôn* dieser Strophe (*c*), die doch gewiß stilistisch *a* korrespondiert und zu ihr zu gehören scheint? (*Nemt . . . Si nam . . .*) — Die Konsequenz soll sein, daß der Dichter in diesem Sommer allen Mädchen in die Augen sehen muß, um „Sie" wiederzufinden (*d*). Warum das? In *e* schließlich erweist sich die Liebeswonne als Traumgaukelei.

Ganz offenbar sind hier also Traumwelt, Wachwelt und Erzählwelt willkürlich und verderblich gemischt. Schon der erste Herausgeber empfand das. Er glaubte des Widersinns Herr zu werden dadurch, daß er die „fünf gesetze . . . gegen die handschriften nach gutdünken in zwei lieder" ordnete (vgl. zur Stelle). Aber auch seine Reihung (*ac/dbe*) befriedigte nicht[3], sondern ließ den Wunsch, dieses kostbare Stück Poesie als Ganzes zu empfinden, nur noch dringlicher werden. Die Nachfolger: Simrock, Pfeiffer, Paul, Wilmanns-Michels (nachdem Wackernagel [1862] und Wilmanns — in der 1. Aufl. [1869] seines Walther — sich erst mit anderen Kompromissen zu helfen versucht hatten) taten dann einen entschiedenen Schritt vorwärts insofern, als sie *d* klar als Schlußstrophe des Ganzen erkannten: Das als Traum entlarvte Liebesglück zwingt den Dichter, das Traumbild unermüdlich in der Wirklichkeit, so auch in diesem zu seinem Stück getanzten Tanze, zu suchen. Aber sie beließen konservativ wiederum *b* an

[3] S. Robert Petsch, ZfdPh 56, 1931, S. 233.

zweiter Stelle. Wie wollten sie erklären, daß der Kranz, in der ersten Strophe schon offeriert, nun erst gewunden werden soll? Oder etwa daß schon von einem neuen Kranz die Rede ist, ohne daß die *wol getâne maget* Gelegenheit hatte, den ersten anzunehmen?

So hat denn Carl von Kraus (10. Ausg., 1936, und *WU* 299ff.) entschlossen die bisherigen Reihungsversuche beiseite getan[4] und eine neue Ordnung von der Aussage des Gedichtes her aufgerichtet, wobei ihm allerdings entgangen zu sein scheint, daß schon 1884 Scherer[5] den gleichen Vorschlag gemacht hat: Nämlich zu ordnen (und ich bezeichne in der Folge die Strophen in dieser Reihung mit den römischen Ziffern I bis V):

I	*Nemt frowe*	(*a*)
II	*Si nam*	(*c*)
III	*Ir sît*	(*b*)
IV	*Mich dûhte*	(*e*)
V	*Mir ist*	(*d*)

— wobei zu betonen ist, daß von Kraus wie Scherer von der Interpretation (und nicht von der Textkritik) ihren Ausgang nehmen. Scherer: „Ein einheitliches gedicht und durchweg fortschreitend. er bietet den kranz; sie nimmt ihn und dankt: *daz wart mir ze lône*: *wirt mirs iht mêr*, *daz trage ich tougen*! von diesem mehreren erzählt er in der dritten Strophe: abermals überreicht er einen kranz, jetzt mit kühnerer rede und der aufforderung, das mädchen solle mit ihm blumen brechen. sie tut es; er ist hochbeglückt — aber dieser ganze liebesverkehr war ein traum . . . doch der traum war so süß, daß er den ganzen sommer lang suchen muß, ob er die traumgeliebte nicht im leben findet . . .“

Dem entspricht etwa auch die Auffassung von Kraus'. Leider jedoch wird an dieser Stelle dank so lakonischer Kürze eine wichtige Frage nicht ganz deutlich geklärt: Versetzt Scherer die ersten vier Strophen allesamt oder nur die III. und IV. in die Traumwelt?[6] Hier nämlich sieht von Kraus den Grundfehler der früheren Versuche (von Simrock, Pfeiffer, Paul, Michels): daß sie Wirklichkeit (in *acd*) und Traum (in *be*) zusammenwerfen und nur *d* als „nicht erträumt“ fassen (*WU* 299). Für von Kraus läuft der Handlungsablauf wie folgt ab: Darbietung des Kranzes (I), auf die „natürlicherweise“ die Annahme folgt (II). Diese Begegnung erzähle Walther „als etwas Reales“. Jetzt folgt der Traum: in III „bietet er ihr einen Kranz, wie er ihn *aller beste* (nicht bloß *schœne* I 4) hat“. IV: Das Mädchen folgt ihm — aber eben nur im Traume! „Dieses vorgegaukelte Glück verfolgt den Dichter in die Wirklichkeit“ von Strophe V und nötigt ihn, die Verlorene wiederum beim Tanze zu suchen (*WU* 300/01).

[4] auch den von Petsch, S. 231—235, dessen Schwächen er klar aufzeigt, *WU* 301, Anm. 1.

[5] Anz. 10, S. 310, in der Rez. der 2. Wilmanns-Ausgabe. — Zu korrigieren ist ein Versehen Brinkmanns (*Liebeslyrik der deutschen Frühe*, 1952, S. 407): „Kr[aus] stellt mit E die zweite hinter die dritte Strophe“. E ordnet wie A und C.

[6] Jedoch s. u. Anm. 37.

Der Crux mit den zwei Kränzen (I und III) wird von Kraus also dadurch Herr, daß er den einen der Wach-, den andern der Traumwelt zuteilt. Es bleibt jedoch sehr fraglich, ob dem mittelalterlichen Publikum bei jenem zweiten Angebot, das doch vorerst aller Logik entbehrt, ohne weiteres klar geworden wäre, daß es sich jetzt um einen Vorgang auf anderer Ebene handelt! Auch Kraus spürt diese Schwäche seines Vorschlags, und er sichert ihn, indem er für den „Übergang vom wirklichen Erlebnis (I. II) zum geträumten (III. IV)" auf den Volksliedstil verweist, z.B. Uhland 20. Es geht ja aber gar nicht um das naive Neben- und Ineinander der beiden Realitätswelten von Traum und Wachsein, sondern es geht um die Fatalität einer aller Logik widersprechenden Darstellung, die so lange widerspruchsvoll bleibt, als sie nicht deutlich das Traumerlebnis als solches verständlich macht[7]!

Der Handlungsablauf wie die Verteilung von Wach- und Traumwelt bleiben also auch in der durch von Kraus vorgeschlagenen Ordnung unklar und unbefriedigend. Überdies bliebe die methodisch sehr wichtige Frage noch zu beantworten, aus welchen Motiven ein sich dem Herausgeber als konsequente Einheit darstellendes Gebilde von den Sammlern und Schreibern so erbärmlich durchgeschüttelt werden konnte! — So ist es begreiflich, daß auch der Editor der jüngsten Walther-Ausgabe Friedr. Maurer (*Die Liebeslieder*, Tübingen 1956) sich (Scherer und) von Kraus nicht anschloß und es (Nr. 65) bei der Folge *a b c e d* beließ.

Dennoch wird sich die Reihung nach von Kraus als die richtige erweisen — und das nicht nur aus den oben erwähnten textkritischen Gründen. Allerdings baut sie auf einer anderen Auffassung des Gedichtes auf.

Das *schapel* ist ein „weiblicher kopfschmuck, und zwar besonders der jungfrauen"[8]. — Der Kranz kam „besonders der jungfrau . . . zu, da ihr durch sitte und natur am meisten gebührte, sich zu schmücken". Er „war vom schmucke der jungfrau das notwendigste stück" und galt daher „förmlich als zeichen und zier der reinen jungfrauschaft, wie auch deren himmlisches vorbild Maria die reine magd, von alters her einen kranz auf fliegendem Haare trägt, meist von roten und weiszen rosen"[9].

Demnach ergibt sich: Grundsätzlich ist der Kranz, das *schapel*, im Mittelalter als Schmuck und Zeichen der Jungfrauschaft anzusehen[10]: *schapel ûf blôzez*

[7] Insofern ist das von Kraus herangezogene Beispiel Uhland 20 ungeschickt: Es betont den sich in der III. Strophe vollziehenden Übergang von Wachwelt zu Traumwelt mit aller denkbaren Deutlichkeit: *Ich war in fremden landen, / da lag ich unde schlief, / da traumt mir eigentlichen / wie mir mein feins lieb rief.* Selbst wenn das Gedicht schon ab I Traum sein sollte, so ist es doch frei von jeder Widersprüchlichkeit und also nicht erhellend für unseren Fall. Zudem aber: Was braucht Walther „Sie" so verzweifelt zu suchen, wenn sie ihm doch „in der Realität" bekannt ist?

[8] *DWb* 8, Sp. 2169.

[9] *DWb* 5, Sp. 2051/52; s. a. Moriz Heyne, *Fünf Bücher deutscher Hausaltertümer*, 3. Bd., 1903, S. 300.

[10] S. *Mhd. Wb.* II, 2, Sp. 85—87; I, Sp. 876—77.

houbet, / als megden ist erloubet (*Martina* 218). Verlust des *schapels* bedeutet also: Verlust der Jungfrauschaft.

Nun gibt es jedoch auch Belege dafür, daß Männer einen Kranz tragen. Bei näherem Zusehen zeigt sich jedoch, daß es sich dabei selten um bloßen Schmuck handelt. Vielmehr charakterisiert der Dornen-, der Lorbeer-, der Laubzweig seinen Träger als Repräsentanten einer bestimmten Ausnahme-Situation: Friede, Sieg, Leiden kennzeichnen ihn. Ferner ist es durchaus üblich, daß Männer sich durch ein künstliches *schapel* schmücken, d.h. eines aus Stoff, Edelmetall und Edelsteinen[11]. Daß sie jedoch Blumenkränze als Schmuck tragen (z.B. *Parz.* 776, 7), ist offenbar Ausnahme, die am ehesten noch einleuchtet als Zeichen der Partnerschaft: *Trist.* 3150ff., insbesondere natürlich der erotischen: Neidhart XIV, 15. Mag auch Weinholds Behauptung, das *schapel* sei „nur ein Schmuck der Jungfraun" gewesen, zu einseitig gefaßt sein, so zwingt doch die Rolle des Kranzes in unserm Gedicht, wo er zweifellos eine zentrale Bedeutung einnimmt, zur Besinnung auf die „sinnbildliche Bedeutung aller Kopfhüllen" im Mittelalter[12].

Keineswegs merkwürdig hingegen und ungewöhnlich ist es, daß Männer ihren Mädchen Kränze pflücken und schenken, wie viele Belege zeigen (insbes. bei Neidhart).

Das heißt: Es ist nicht auffallend, wenn unser Dichter der *wolgetânen* einen Kranz, *disen kranz*, anbietet[13]. Widersinnig aber wirkt es, wenn er dieses Angebot wiederholt und zwar in einer Formulierung, die solche Schenkung seines(!) *schapels* als ein — besonderer Begründung bedürftiges — Opfer erscheinen läßt: *Ir sît sô wol getân, / daz ich iu mîn schapel gerne geben wil . . .*

So wie der Kranz von Blumen, so hat auch das Brechen der Blumen seine noch heut geläufige und im Volkslied immer wieder besungene Symbolbedeutung: des *de-florare*. Der Symbolgehalt der in III enthaltenen Aufforderung ist denn auch wohl immer gespürt worden. Was aber die Interpreten nicht gespürt haben, das ist die groteske Vertauschung der Rollen, die sie der Dichtung zumuteten: Es ist doch unmöglich, das Schenken des *schapels* vom Schenken der Liebe, vom Brechen der Blumen, zu lösen. Und da soll sich, als Symbol der Hingabe, das Brechen der Blumen auf das Mädchen beziehen, das Schenken des Kranzes aber, nicht minder Symbol der Liebeshingabe, soll sich nur als Überredungsfloskel entpuppen und den Mann meinen? Das hieße denn doch, mittelalterliche Gefühls-, Denk- und Bildwelt fahrlässig verkennen.

Wir werden uns der Konsequenz dieser Überlegungen nicht entziehen können und werden versuchen müssen, diese Strophe III als Frauenstrophe zu fassen[14]. Zwar das moderne Empfinden schreckt zurück: Die Willenskundgabe

[11] S. Alwin Schultz, *Das höfische Leben z. Zt. der Minnesinger*, I, 1879, S. 233.

[12] Heyne, S. 319.

[13] S. z. B. Neidhart 24, 21f.; 25, 28f.; 17, 12f.

[14] Zu den Rätseln dieses Gedichtes fügt von Kraus ein weiteres, *WU* 299: Lachmanns „Annahme, die Strophe 75, 9 sei von dem Mädchen gesprochen", sei nur von Wilmanns übernommen worden und habe sonst „mit Recht nirgends Beifall gefunden". Weder Lachmanns

des Mädchens scheint peinlich heftig zu sein. Selbst Carl von Kraus, der sich in unserer mittelalterlichen Lyrik mit souveräner Intimität auskannte, urteilt merkwürdig unhistorisch: *ir sît sô wol getân* passe nur, wenn es an ein weibliches Wesen gerichtet sei, und es wäre „unzart, wenn die Aufforderung zum Blumenbrechen von ihr ausginge" (*WU* 299).

Wir sollten uns jedoch vorerst schon einmal entsinnen, daß es in der mhd. Lyrik die Frauenstrophen sind, die unverhüllt sehnen und unverblümt aussprechen[15]. Überdies wird in unserer Strophe das „Anstößige" gedeckt, da dem Mittelalter die tatsächliche Überreichung eines Kranzes durch ein junges Mädchen an einen jungen Mann ein üblicher Brauch war. Scherer wies (Anz. 10, 311) auf einige Volkslieder hin, in denen der Liebhaber der Geliebten einen Kranz übergibt. Er hätte unschwer Belege für den umgekehrten Vorgang finden können: „beim tanz und festen oder auch sonst war es gebrauch, dasz jungfrauen mit solchen kränzen als zeichen der gunst und ehre junggesellen beschenkten und zierten"[16]. Bei Hans Sachs heißt es:

Hans Tötschinprei von Ramerloch
die Gret von Erbelting auf zoch
die het im geben einen kranz,
das er mit ihr solt thun ein tanz[17].

Es handelte sich dabei um eine Sitte, die sich „durch alle stände und schichten der nation" zog[18]. Unmittelbar aber mit dem Brauch verbindet sich offenbar schon sehr früh dessen Symbolbedeutung:

ein ieglîch man mac wünschen mîn:
dem aber mîn schappel werden sol
der muoz vil wol gevieret sîn
(*Winsbekin* 16, 10).

Brauch wie Symbol sind am reinsten im Volkslied und Volksmund erhalten und tradiert worden. So hat man schon früh unser Lied der Bild- und Gefühlswelt des Volkslieds nahegerückt (Scherer, Wilmanns-Michels), und es wird daher

noch Wilmanns Textgestalt oder Kommentar rechtfertigen diese Bemerkung. Im Gegenteil: Lachmanns Textgestaltung beweist eindeutig, daß auch er unsere Strophe dem Manne in den Mund legt. Denn in der 1. Aufl. ließ er die (in allen 3 Hss. überlieferte, jedoch die Zeile metrisch überfüllende) Anrede *Frowe* stehen und entschloß sich zur Streichung des *sô*. Von der 2. Aufl. an schloß er *Frowe* in Klammern und beließ das *sô* — bedeutete ja aber durch das in Klammern stehende Wort klar genug, daß er eine Zuweisung an das Mädchen nicht ins Auge faßte. — Aus einer gelegentlichen Bemerkung in den Reinmar-Untersuchungen (I, S. 83) müssen wir schließlich folgern, daß von Kraus 1918 seinerseits die Strophe dem Mädchen zuteilte. Dazu auch u. Anm. 41.

[15] S. Wilmanns-Michels I, S. 29 und die große Zahl von Belegen S. 400/01, Anm. 54.

[16] *DWb* 5, Sp. 2048.

[17] *DWb* 5, Sp. 2049; s. ebda. die anderen Belege aus Hans Sachs.

[18] ibd.

richtig sein, zur Verdeutlichung seiner Haltung eben das Volkslied zu Rate zu ziehen (Uhland *Volkslieder* 57):

6. *Des morgens in dem tawe*
die meidlin grasen gan,
gar lieblich sie anschawen
die schönen blümlin stan,
darauß sie krenzlin machen
und schenkens irem schatz,
den sie freundlich anlachen
und geben im ein schmatz.

(s. auch Uhland *Volkslieder* 244.)

Uhland *Volkslieder* 90 (Das Ritterfräulein zum Wächter):

4. *'Ich hab mir außerwelet*
so einen ritter stolz,
zum brunnen hab ich zilet
dört niden vor dem holz,
der leit bei einem holen stein;
dem ritter will ich bringen
von rosen ein krenzelein.

5. *Es sol uns nit mißlingen,*
es sol uns wol ergon,
ob ich entschlafen würde
so weck mich mit geton!
ob ich entschlafen wär zu lang,
o wechter, traut geselle,
so weck mich mit gesang!'

Der Kranz des Mädchens für den Liebhaber kann auch aus Steinen und Geschmeide bestehen:

Uhland *Volkslieder* 32 (nachdem Er Ihr einen Ring geschickt hat):

4. *Was schickt sie mir denn wider?*
von perlen ein krenzelein;
'sih da, du feiner ritter,
dabei gedenk du mein!'

und 41 A:

1. *Der winter ist ein scharpfer gast,*
das mirk ich an dem hage;
mein lieb gab mir ein krenzelin
von perlin fin,
das solt ich lustlichen tragen
all mein tage.

In dem schon von Scherer (Anz. 10, 311) für die Parallele von Traum und Blütenfall herangezogenen Liede Uhland 27 gibt der Mann dem Mädchen die Blätter; sie flicht

8. . . . *ein Kränzlein drauß*
und setzet mirs auf mein har . . .

(s. ferner Uhland 173, Str. 2. 5.)

Von Interesse für unser Motiv ist auch das Lied 137 (Hilka-Schumann) der *Carmina Burana*

2. *Iuvenes, ut flores*
accipiant
et se per odores
reficiant,
virgines assumant alacriter
et eant in prata
floribus ornata
communiter!

Wie sehr das Volkslied den Kranz als Symbol der Jungfräulichkeit empfand, mögen einige Klänge aus diesen zarten und schmerzlichen Weisen in die Erinnerung rufen: Das Mädchen will tanzen gehn und sucht Rosen auf der Heide. Sie warnt den Haselstrauch: ihre zwei stolzen Brüder würden ihn abschlagen. „Frau Haselin" pariert (Uhland *Volkslieder* 25):

6. *'Und haun sie mich im winter ab,*
im sommer grün ich wider;
verliert ein mägdlein iren kranz,
den findt sie nie mer wider'[19].

Oder: „das Mädchen sagt der Nachtigall, Reif und Schnee werden ihr das Laub von der Linde streifen, die Nachtigall entgegnet" (Uhland *Abhandlung*, S. 90, 427):

Und wann die Lind' ihr Laub verliert,
behält sie nur die Äste
(a. so trauern alle Äste),
daran gedenkt, ihr Mägdlein jung,
und haltet eur Kränzlein feste.

(s. auch Uhland *Volkslieder* 113 B.)

Die „Unglückliche, die den Blumenkranz verscherzt hat", klagt (Uhland *Abhandlung*, S. 428):

Da zog sie ab ihr Kränzelein,
warf's in das grüne Gras:
'ich hab' dich gerne tragen,
dieweil ich Jungfrau was'.

Auf hub sie wohl ihr Kränzelein,
warf's in den grünen Klee:
'gesegen' dich Gott, mein Kränzelein,
ich seh' dich nimmermeh'.

(s. auch Uhland *Volkslieder* 114.)

[19] S. auch Uhland, *Abhandlung z. d. Volksliedern* = *Schr. z. Gesch. d. Dichtg. u. Sage* 3, 1866, S. 426.

Und kaum bedarf es noch des Hinweises auf Lieschens Gehechel am Brunnen (3574ff.): *Kriegt sie ihn, solls ihr übel gehn: / Das Kränzel reißen die Buben ihr, / Und Häckerling streuen wir vor die Tür!*

Diese Symbolik kann bis ins Obszöne gehen, und natürlich sind Neidhart und seine Schule eine reiche Fundgrube für mehr oder minder angedeutete grobere Sinnlichkeit (wobei ich mich beschränke auf Beispiele, in denen der Kranz vom Mädchen zum Manne geht):

20, 35 ff: *sî bôt im bî dem tanze*
ein krenzel:
sô mir got, deist unlougen.

(wo bereits die Beteuerungsformel beweist, daß es sich um mehr als bloß ein *krenzel* handelt).

So mahnt Ringwaldt[21] die Junggesellen zur Vorsicht:

hieneben merk auch diese schanz,
nim nicht ein kranz beim abendtanz
aufs ehgelübd in voller weis,
das dich nicht eine kuh bescheisz.

(„auch die kuh ist bildlich gemeint" *DWb* ibd.).

Auch den Kranztausch kannte man[22]:
Neidhart (80, 35ff.):

Hiwer an einem tanze
gie er (Adeltir) *umbe und umbe.*
den wehsel het er al den tac:
glanziu schapel gap er umbe ir niuwen krenzelîn.

Das mag an unsere Stelle erinnern, wo es sich gleichfalls um einen Kranz-„tausch" handelt[23].

Das Mädchen will dem Manne einen Kranz schenken — das also ist nicht ungewöhnlich oder gar bestürzend, ungeachtet der mit dem Bild verbundenen Symbolschwere. Und wiederum schützt, deckt die „Real"bedeutung die „Symbol"bedeutung: Es kann nicht ungewöhnlich anmuten, wenn sie für diesen Kranz mit ihm die Blumen zu pflücken wünscht — aber untrennbar verbunden ist mit dem volksläufigen Motiv des Blumenbrechens sein Symbolgehalt[24]. Es genüge als

[20] S. auch *Abhandlung*, S. 429f.

[21] *Die lauter warheit*, 1621, s. *DWb* 5, Sp. 2049.

[22] Uhland, *Abhandlung*, S. 417.

[23] Vielleicht auch sind wir in Walthers Gedicht dem Bereich des volksmäßigen Kranzsingens, der Kranzlieder nahe: Durch Lösen von Rätseln und Singen von Liedern und das Aufsagen schöner Gedichte warb man um ein Kränzlein von der Geliebten: Seuse berichtet von dieser Sitte aus seiner Jugendzeit, s. Uhland *Abhandlung*, S. 206; S. 314, Anm. 137. — S. auch R. Wagner, *Meistersinger: Das Blumenkränzlein von Seiden fein, wird das dem Herrn Ritter beschieden sein?*

[24] Ich verweise auf Uhland, *Abhandlung*, S. 420ff.; s. wiederum Lieschen am Brunnen, 3561.

auf das bekannteste Beispiel der Hinweis auf das *Heideröslein*[25]. Auch in Walthers *Under der linden* schwingt dieser Bedeutungsgehalt mit; und er denkt an ihn, wenn er sich zurücksehnt:

Müeste ich noch geleben daz ich die rôsen
mit der minneclîchen solde lesen,
sô wold ich mich sô mit ir erkôsen,
daz wir iemer friunde müesten wesen . . . (112, 3 ff.)

Auch hier ist wiederum die Glut in Herz und Mund einer Frau nicht so unerhört: In einem Reinmar zugeschriebenen Gedicht (195, 37ff.) nimmt sich die inbrünstig sehnende *frouwe* vor (196, 21/22):

ê ich danne von im (dem Ritter) *scheide,*
sô mac ich wol sprechen 'gên wir brechen
bluomen ûf der heide'[26].

(s. ferner Uhland 110.)

Der Symbolgehalt von Hingabe des Kranzes und Blumenbrechen verschmilzt dann auch zwanglos, wie z.B. bei Neidhart 19, 11ff.:

mägede, sô man reie,
sô sît gemant
alle
daz wir diu rôsenkrenzel
gewinnen
soz tou dar gevalle[27].

Unter Neidharts Namen (XXVIII, 1ff.):

Swaz ich bluomen ie gesach,
swaz ich rôsen ie gebrach
den sumer, den meien,
die sint ungelîch gevar
den rôsen, die sî truoc
in ir schœzel, der sî mir
gap ein krenzel: got lôn ir . . . usw.

Weitere Belege für diesen Symbolbereich[28] anzuführen sollte sich erübrigen. Ich verweise vor allem auf Uhlands *Abhandlung*, *Schriften* 3, Kap. 3 und 4, sowie

[25] Zu der Bildkraft des Volksliedes, das nicht vergleicht, sondern im Nebeneinanderstellen identifiziert (Rosen—Mädchen—Brechen), s. jetzt Walther Killy, *Wandlungen des lyrischen Bildes*, Göttingen 1956, S. 6, 7, 8.

[26] Nach Bartsch, Paul und Plenio echt, nach Schmidt, Burdach, Becker, Kraus nicht von Reinmar, s. *MF* 1940, S. 503 und *MFU*, S. 403. — Zu der Stellung des Gedichts in Bezug auf das Werk Walthers und zu der Echtheitsfrage s. u. S. 127ff.

[27] Vgl. Uhland, *Volkslieder* 24 = *Abhandlg.*, S. 424:

4. *'Die röslein soll man brechen*
zu halber mitternacht,
denn seind sich alle bletter
mit dem kühlen tau beladen
so ist es rösleinbrechens zeit'.

[28] der noch im modernen Schlager auftaucht: *Wir wollen Flieder pflücken, du und ich . . .*

auf die vielen Belege bei Neidhart, Wiesner *Wb.* s. v. *kranz, kränzel, schapel, bluome.*

Wir stellen fest:

Das *schapel*, der *kranz* ist Schmuck und Attribut des Mädchens. Es war Sitte, daß die Mädchen ihrem Liebhaber einen Kranz bei Tanz und Spiel überreichten.

Als Attribut des Mädchens wird der Kranz zum Zeichen der jungfräulichen Reinheit.

Sein Schenken, Übergeben, Verlieren bedeutete somit sinnbildlich die Liebeshingabe, den Verlust der Jungfräulichkeit (beide Funktionen am deutlichsten in der „dualistisch" gespannten, in Metapher, Allegorie und Symbol einerseits und „Naturalismus" anderseits gespaltenen und geeinten Welt Neidharts[29]).

Solche sinnbildhafte Funktion vereinigt sich vom Gegenstand (Blumen) wie der übertragenen Bedeutung (Liebeshingabe) her mit der Symbolik des Blumenbrechens.

Das heißt auf unser Gedicht angewandt: Die Str. III verkündigt mit klarer Deutlichkeit, wenn auch gemildert „durch die Blume", den Wunsch und Willen des ganz in den Bannkreis des *wol getânen* Ritters gezogenen Mädchens zur Liebeshingabe. Eine solche unumwundene Deutlichkeit hat nur für moderne Ohren etwas Erstaunliches oder gar „Unzartes". Die mittelalterliche Dichtung hat gerade der Frau das unverhüllte Verlangen, das sinnliche Besitzenwollen oft in den Mund gelegt. Überdies erfolgt eine weitere Dämpfung der direkten Aussage dadurch, daß wir auch diese Strophe als Traumerlebnis auffassen müssen (wie anderseits das nicht minder „deutliche" *Under der linden* durch die epischzeitliche Distanz gedämpft und verklärt wird).

Vorher aber ist zu fragen nach dem Motiv für die Unordnung in der Überlieferung — eine Frage, die wir nicht außer Acht lassen dürfen, wenn wir uns der Aussage der Verse bemächtigen wollen, und auf die z. B. von Kraus nicht einging.

Es war offenbar so, daß die Sammler und Schreiber diese ursprünglich an dritter Stelle stehende Strophe *Ir sît sô wol getân* . . . nicht mehr als Frauenrede erkannten. Ebensowohl ist möglich, daß sie sie nicht erkennen wollten, d. h. sie dem Mädchen nicht in den Mund zu geben wagten, weil sie ihnen, den Archivaren in einer späteren Zeit, als „anstößig", als den Leitbildern einer idealisierten Vorzeit nicht gemäß erschien. So modelten sie um und faßten die Zeilen, sie an zweite Stelle rückend, schlecht und recht als Fortsetzung der Rede des Ritters auf (sei es nun aus echtem, sei es aus bewußtem Mißverstehen). Diesem Fehlgriff verdanken wir das überzählige und von allen Herausgebern aus metrischen Gründen getilgte, die Zeile überfüllende und zweifellos später zugefügte *Frowe* der Anrede. Vielleicht wollte man mit dieser Adresse ein übriges tun und es über

[29] S. dazu Richard Alewyn, ZfdPh 56, 1931, S. 37 ff.; weiteres s. u. S. 148f.

jeden Zweifel erhaben machen, daß hier der Mann so deutlich begehrend sprach. Vielleicht auch handelt es sich nur um eine — durch die neue Nachbarschaft bedingte — mechanische Herübernahme der Anrede in der ersten Zeile der ersten Strophe[30]. Wir wissen nunmehr nicht nur (wie schon seit von Kraus' textkritischen Erwägungen zu vermuten war), daß unsere Strophe ursprünglich an dritter Stelle stand; sondern wir wissen nach diesen Erwägungen auch, weshalb die Hss. sie von dort vertauschend an die zweite rückten. Zu solcher Vertauschung lieferte äußerlich die Auffassung ein gewisses Recht, daß die *maget* den *kranz* bzw. das *schapel* (die man bei gewaltsamer Interpretation identifizieren mochte) ja doch erst nach der Rede und Überredung annehmen konnte[31].

Wilmanns-Michels[32] stellen fest, es sei „in Anbetracht der Abneigung, welche die Minnesinger im allgemeinen" gegen die erzählende Form der Darstellung haben, „bemerkenswert", daß Walther hier erzähle. Diese Erzählform wird jetzt schon verständlicher und zwangloser, wenn wir erkannt haben, daß die ganze Begegnung ein Traumbericht ist (so wie auch 94, 11 „erzählt"). Und eben diese Erkenntnis läßt wiederum schon jetzt die Tatsache als nicht so erstaunlich erscheinen, daß wir es hier mit der „im älteren Minnesang" seltenen Form des Dialogs[33] zu tun haben: Auch er, der sich in der Traumwelt abspielt, wird episiert als Gegenstand einer Erzählung. Doch wird sich die relative Logik der Einzelinterpretation erst vor der literarhistorischen Untersuchung rechtfertigen und bewähren müssen.

Zusammenfassende Interpretation:

Den Schlüssel für das Verständnis unseres Gedichtes 74, 20 geben zweierlei Erkenntnisse:

1.: Str. III: *Ir sît* . . . ist Frauenstrophe.

2.: Wir haben es mit drei Realitätsebenen zu tun:
a) der des Traumes; b) der des Wachens; c) der die beiden ersten umspannenden des Erzählens.
Die Erkenntnis 1 fördert die Erkenntnis von 2:

Die indirekt aber deutlich ausgesprochene Liebesbereitschaft, ihrerseits gedeckt durch die Ambivalenz von tatsächlicher und übertragener Auslegung der

[30] Vielleicht aber, um eine vage Vermutung hinzuzufügen, enthielt die Quelle ursprünglich eine Rollenbezeichnung, und dieses *(Diu) frowe (sprichet:)* faßte der Abschreiber als Bestandteil der Rede auf?

[31] Es ist merkwürdig, daß von Kraus gerade den unechten (auch ihn, aus metrischen Gründen,) störenden Zusatz *Frowe* zugunsten seiner, der echten Reihenfolge, mobil macht (*WU* 303): Der Fehler erkläre sich aus der ursprünglichen, also richtigen Position der Strophe! Das „richtig" hergestellte, also in sich vollkommene und geschlossene Gedicht beweist sich ja gerade dadurch, daß es den Zusatz nicht verträgt! Eine Verderbnis entsteht doch nur durch die Störung, und so ist sie Bestandteil der unechten, nicht Beweis der ursprünglichen Reihenfolge.

[32] II, S. 280, Vorbemerkung zu 74, 20.

[33] Wilmanns-Michels II, S. 187/88 zu 43, 9.

Kranzschenkung und des Blumenbrechens, wird schließlich dem Bereich der konkreten Aktualität entzogen dadurch, daß sie, daß alles sich als Traum erweist. Der Dichter riskiert, durch die Tradition gestützt, die Kühnheit — aber er hält sich den Rückweg offen durch die Schlußpointe: Es war ja nur ein Traum ... (Diese Auffassung wird erhärtet durch das logische Moment: Das Suchen unter den *hüeten* ist nur sinnvoll, wenn die ganze Begegnung ein Traum war.) Das Gedicht stellt sich uns nunmehr in folgender äußerer und innerer Ordnung (Folge-Richtigkeit) dar:

I. Der Ritter bietet einem jungen schönen Mädchen, wie es der Brauch, einen Kranz von Blumen, den es im Tanze tragen soll. Lieber noch aber schmücke er, wie er beschwört, ihr Haupt mit Edelsteinen.

II: Sie nimmt an — und mit einer Gebärde, die ihren inneren Adel ausdrückt. Rot färben sich die weißen Wangen (so wie die Blumen weiß und rot sind, die sie pflücken werden) — doch[34] ihre Augen schlagen sich in Glück und Scham nieder. — In wunderbarer Schlichtheit hat Walther hier die schüchterne Sicherheit des noch kindhaften Mädchens dargestellt, in Farben und Tönen, die das Volkslied kennt und die doch höchstverfeinerte Kunst sind, hergeleitet aus dem klassischen und mittelalterlichen Bereich lateinischer Literatur[35]. — Sie verbeugt sich dankend. Und jetzt folgt wieder eine Wendung, die typisch ist für Walthers Neigung zur Verschmelzung der beiden sozialen und kulturellen Sphären, in der die eigentliche poetische Leistung seiner Mädchenlieder besteht (s. zuvor schon *frowe*: *maget* in I; *kint*: *êre* in II): Er apostrophiert, als Konzession an das Ideal der höfischen *mâze*, die *tougen minne* — hier im schlichten Alltag des Volkes, der aller Doktrin höfischer Thematik entklammert ist: Wenn ihm mehr Dank erwiesen wurde, dann werde er das heimlich zu bewahren wissen.

III: Nun antwortet sie: Auch er, der Ritter ist schön (und sie nimmt das ihr [indirekt] geschenkte Attribut aus I auf und schenkt es zurück). Auch sie möchte ihm einen Kranz geben, „ihren" Kranz — womit sie wiederum „parallel" reagiert (auf den *kranz* in I), und dennoch unendlich viel tiefer, ernster, opferungswilliger. Diese ungleichartige Gleichheit der Anreden und Angebote spiegelt die Vereinigung der zueinanderstrebenden „Ungleichen" wundersam wieder. Konkrete wie übertragene Bedeutung sind innig, unlösbar miteinander verbunden, die mögliche Beziehung auf die wörtliche Auffassung dämpft, mildert — und ermöglicht das Aussprechen des anderen Vorgangs. Das Schönste, was sie bewahrt hat, wird sie ihm geben. Fern von hier, auf der Heide, unter dem Gesang der Vögel, werden sie Blumen brechen, wird sie ihm den Kranz schenken.

[34] Überlieferung (die beiden nicht unmittelbar zusammenhängenden Zweige A und E!) wie Sinn legen es nahe, die Lesart *doch* vorzuziehen.

[35] Dazu A. E. Schönbach, *WSB* 145, 1902, S. 52 ff.; s. a. Hennig Brinkmann, *Geschichte der Lat. Liebesdichtung im Mittelalter*, Halle 1925, S. 65; ders.: *Entstehungsgesch. des Minnesangs*, Halle 1926, S. 156, 157.

IV: Höchstes Glück erfüllt ihn dort; und die Blüten rieseln hernieder. In diesem Augenblick, als der Dichter in zarter Kühnheit Wunsch und Sehnsucht der Hörer im eigenen Erlebnis Wirklichkeit hat werden lassen, erfolgt der Umschlag: Das Übermaß des Glücks hat ihn zum Lachen gebracht, das Lachen ihn — geweckt! Diese Pointe nun zeigt, daß Walther tatsächlich nicht „wortbrüchig" geworden ist, als er versprach, das Geheimnis zu bewahren, dessen Wesen darin besteht, niemanden zu kompromittieren: das *wirt mirs iht mêr, daz trage ich tougen* unterstrich raffiniert den fingierten Realitätscharakter und erfüllte die Zuhörer mit umso größerer Spannung. Auch das enthüllte *mêr* aber enthüllt sich am Ende als unwirklich, als *wünschen unde wænen*[36]. Die ganze Begegnung im Zauber von Frühling, Tanz, Blumen und Liebe — sie war nur Traum[37].

V: Auf der „Wachebene" nun ist der Dichter gezwungen, immer noch als Sklave des Traumglücks zu handeln: Er sucht die Geliebte den ganzen Sommer lang. Vielleicht trifft er sie unter den Mädchen, die vor ihm tanzen? Den Kopfschmuck mögen sie lüften; wie, wenn er sie (und damit mündet das Gedicht in der Endzeile wörtlich wie bildlich wieder in die Traumwelt der ersten Strophe ein) unter dem Kranzschmuck fände!

Somit entsteht ein klarer, widerspruchsloser Geschehensablauf, der sich ohne alle Gewaltsamkeit der Deutung entfaltet und sich durch die kindlich-inbrünstige Rolle des Mädchens, seines Bekenntnisses zu ihrem Liebesgeschick und -glück tiefer, ernster und profilierter darstellt, als man bisher annahm. Statt undeutlichen Pendelns zwischen Wachen und Träumen bietet sich jetzt klare Entfaltung; statt begieriger Überredung durch den Mann spüren wir das entschieden-schlichte Bekenntnis des Mädchens, daß es so sein muß. Der Klarheit der Handlungsführung entspricht die Klarheit des Aufbaus, die sich in der 'inneren Form' auf die formale Dreigliederung (Stollen, Stollen, Abgesang) des mittelalterlichen Liedes beziehen läßt:

I: Traumanrede (Ritter)
II: Traumhandlung
III: Traumgegenrede (Mädchen)
IV: Traumhandlung und pointierter Übergang in die „Wachwelt"
V: Wachwelt (aktuelle Gegenwart).

[36] Dies gegen Petsch, S. 233, der den „Widerspruch" zwischen der letzten Zeile von II und der Schilderung von III und IV als „psychologische Merkwürdigkeiten" tadelt.

[37] und ist damit auch dem Bereich von Gelöbnis und Wortbruch entrückt. — So sah z. B. Scherer den Beginn von Gedicht und Traum schon ineins, *Lit.gesch.*[5], S. 207; desgl. Pfeiffer-Bartsch (Ausg.), und zuletzt: Julius Wiegand, *Zur lyrischen Kunst Walthers, Klopstocks und Goethes*, Tüb. 1956, S. 29f. (wo auch treffende Bemerkungen zum Stil). Ganz klar hat diese Auffassung schon 1936 H. Schneider ausgedrückt (in der Rez. der *WU*, Anz. 55, S. 128): „Nur sollte ... der Erklärer auch noch den letzten Schritt tun und mit der alten Anschauung aufräumen, daß die zwei ersten Strophen im Wachen gesprochen werden, die folgenden zwei Traum sind und die fünfte wieder nach dem Erwachen fällt. Diese unwahrscheinliche Meinung war ja doch nur durch frühere verkehrte Anordnungen bedingt. In Wahrheit ist Strophe 1—4 ein Traum, und das Erwachen erfolgt mit 5."

Der Traum nicht Wahn und Märchen, sondern Möglichkeit, potentielle Wirklichkeit — das ist einer der Wesenszüge, die dieses Gedicht und seine Welt in volkstümlicher Schlichtheit und klassisch beeinflußter Rhetorik, in dem Widerspiel von Mann und Frau, von Höfisch und Volkstümlich, von Glück und demaskiertem Glück, von Humor und Ernst, in der realen Einheit von sinnfälligem und symbolischem Tun zu einem typischen Gedicht Walthers machen — und zu einem seiner schönsten.

*

Der Mann spricht, das Mädchen antwortet. Wir erhielten ein in sich widerspruchsloses Kunstwerk. Die „immanente Interpretation“[38] gibt sich zufrieden damit. Die Philologie jedoch hat nicht zu fragen, ob eine Deutung schön ist sondern ob sie literarhistorisch möglich ist, und was sie literarhistorisch besagt.

Wir werden uns demnach nicht davon dispensieren können, das neu gewonnene Gedicht in das Werk Walthers wie in die Entwicklung des Minnesangs und die der mittelalterlichen Lyrik einzuordnen. Erst die Ergebnisse solcher Untersuchung werden den vorläufigen Gewinn endgültig legitimieren.

II. Die Gruppe der Walther-Lieder von Liebe und *wân*.

Eine unmittelbare Stütze unserer Dialog-Auffasung schenkt uns Ps. Reinmar *MF* 195, 37. Die Frage ob echt oder unecht, soll uns hier nicht beschäftigen. Zuletzt hat von Kraus die Authentizität entschieden bestritten[39]. Dieses (nach von Kraus, *RU* I, 83, der hier nicht eben allzu gerecht ist) „höchst einfältige“ Gedicht läßt eine *frouwe* einem Partner[40], der sich bestürzt nach ihrem schlechten Aussehen erkundigt, ihr Leid klagen: Sie muß den Geliebten entbehren, den die Gesellschaft von ihr fern hält. Wenn er aber wiederkommen wird (196,17ff.), dann wird sie ihn anlachen, und:

196, 21 *ê ich danne von im scheide,*
sô mac ich wol sprechen 'gên wir brechen
bluomen ûf der heide'.

Diese Parallele ist für uns höchst bedeutungsvoll, denn hier fordert ganz unbezweifelbar die *frouwe* den Mann zum gleichen Tun auf wie gemäß unserer Untersuchung das Mädchen den Dichter. von Kraus bezeichnet so auch Walther als das „Vorbild unseres Poeten“ (*RU* I, 83), aber wiederum ist ihm der Gedanke peinvoll: der „Geschmacklosigkeit“ solcher Aufforderung aus Frauenmund

[38] S. dazu zuletzt: Rainer Gruenter, Euphorion 50, 1956, S. 235.

[39] *RU* I, S. 83; *MFU*, S. 403; Bartsch stimmte für echt, Paul und Plenio zweifelten, Schmidt, Burdach u. a. sprachen das Stück Reinmar ab.

[40] „nicht näher bezeichnetem Verwandten“ Wilmanns-Michels II, S. 403, Anm. 63.

mache sich zwar auch Walther schuldig, „aber — im Traum!“ nur geschehe es[41]. Seine Überlegungen zu diesem ganzen Komplex sind nicht klar zu verfolgen. In den *RU* läßt er von unserm Traumliebenlied 74, 20 weiterhin abhängen die Strophe Walther 119, 11—16: *Hœrâ Walther, wiez mir stât . . .*, die er damals noch für unecht hielt: hier werde die Aufforderung zum Blumenbrechen „taktvoll dem Manne in den Mund“ gelegt (ibd. Anm. 3). In den *Untersuchungen* hingegen zu Walther (1935) und zu Minnesangs Frühling (1939) wird nur noch eine Abhängigkeit unseres Ps. Reinmar von eben jener (nunmehr von v. Kraus für echt gehaltenen) Walther-Strophe 119, 11ff. konstatiert (*WU* 434; *MFU* 403), ohne daß diese Akzentverschiebung erklärt und ohne daß diese Vorbildstrophe in irgendeinen Zusammenhang mit dem in den *RU* noch gültigen Vorbild 74, 20 gerückt würde[42].

Entscheidend ist für uns vorerst: Im hohen Minnesang erklärt eine *frouwe* unumwunden, sie wolle den Geliebten auffordern, mit ihr Blumen auf der Heide zu brechen! Die Abhängigkeitsverhältnisse ändern nichts an dem Gewicht dieses Belegs.

Indessen läßt uns die Motivgleichheit noch keine Ruhe:

Nur vier Mal bezeichnet Walther in seinen Dichtungen den ganzen Menschen als *wol getân*: zwei Mal in unserem Gedicht 74, 20 (74, 21 und 75, 9); die beiden anderen Male in dem schon angeführten Liede 118, 24 (119, 8; 119, 14) mit der umrätselten V. Strophe

119,11 *Hœrâ Walther, wiez mir stât,*
mîn trûtgeselle von der Vogelweide.
helfe suoche ich unde rât:
diu wol getâne tuot mir vil ze leide.
15 *kunden wir gesingen beide,*
deich mit ir müeste brechen bluomen an der liehten heide![43]

Sodann: Nur zwei Mal bedient sich Walther der Formel vom „Blumenbrechen auf der Heide“ innerhalb des Bereichs von Natur und Liebe: In der III. Strophe unseres Liedes von der Traumliebe (75, 12—16) und — wieder — in jener umstrittenen *Hœrâ-Walther*-Strophe (119, 16). (Von den weiteren drei in diesen Bereich gehörenden Formulierungen 102, 35 [*rôsen brechen*] und 112, 3 [*rôsen lesen*] sowie 39, 16 [*gebrochen bluomen unde gras*] werden die ersten beiden sich ebenfalls als wichtig für uns erweisen[44].) Wort- und Bildgebrauch wie die inhaltliche Nähe

[41] Zu dieser Auffassung von Kraus' vom Jahre 1918 s. o. Anm. 14.

[42] Der Grund wird darin zu suchen sein, daß von Kraus so lange an eine Beziehung von 74, 20 zu Ps. Reinmar glaubte, als für ihn bei Walther das Mädchen sprach. Warum er jedoch später die Verbindung von 74, 20 zu 119, 11 aufgibt (nachdem doch seiner Meinung nach an beiden Stellen der Mann vom Blumenbrechen spricht), hingegen an der von 119, 11 zu Ps. Reinmar festhält, (obwohl hier die *frouwe*, dort der Mann auffordern), ist rätselhaft.

[43] Die übrigen Belege: Gott hat *w. g.* 119, 26; *kel, hende, fuoz* sind *w. g.* 54, 18; unpersönlich abstrakt *ez* ist (*niht*) *w. g.* 84, 3; 88, 32; 116, 6; 2 Belege in unechten Gedichten 121, 1; XVII, 30.

[44] Und auch die letzte entstammt einem Gedicht, das sachlich, stimmungsmäßig und chronologisch in den Zusammenhang mit den behandelten gehört. Doch widerstehe ich wohlweislich der Versuchung, allzu innige Entsprechungen, Verbindungen und Korrespondenzen zu knüpfen

machen einen Zusammenhang der beiden Lieder sehr wahrscheinlich und vermögen insofern auch zu dem Echtheitsproblem beizutragen. Kurz den Gedankenverlauf von 118, 24:

I. Der Dichter ist überglücklich; denn er hat die Hoffnung, seiner *frowen minne* zu erringen.

II. Immer wenn er sie sah, dann leuchteten seine Augen. Die andern mochte der Winter peinigen — ihm war er gleichgültig, und er fühlte sich *die wîle* als ob er *enmitten in dem meien wære*!

III. Dieses Lied gilt dem Ruhm seiner Herrin. Sie hat es in der Hand, ihn (und damit die Welt) glücklich zu machen — sie hat es in der Hand, ihn zu quälen.

IV. Niemand wird ihn von diesem *wâne* abbringen. Wo denn sonst fände er eine so vollkommene Frau? Ihre Schönheit und ihr Ruhm übertreffen den Helenas und Dianas[45].

V. *Walther, mein Bruder von der Vogelweide, höre wie es um mich steht: Rat suche ich und Hilfe*[46]. *'Diu wol getâne' bereitet mir so viel Schmerz. Könnten wir doch singen: 'ich darf mit ihr Blumen brechen auf der bunten Heide!'*

Von Kraus wendet (*WU* 431—434) viel Scharfsinn auf, um dieses Lied mit dem nach seiner Anordnung (und der von C) vorausgehenden inhaltlich und wörtlich eng zu verbinden und auf diesem Wege auch die Echtheit der V. Strophe zu erweisen — mit magerem Erfolg, wie bei aller Ehrfurcht vor des Verstorbenen unerreichter Meisterschaft gesagt werden muß. Von einer Beziehung zu 74, 20 ist bei ihm jetzt nicht mehr die Rede. Dabei ist die Gemeinsamkeit doch schlechthin in die Augen springend — selbst wenn man absieht vom Gebrauch der *wolgetân*-Formel, die — um es zu wiederholen — nur in 74, 20 und diesem Liede in dieser Form vorkommt, und absieht von dem Bilde des Blumenbrechens. Beide Lieder sind fünfstrophig. Beide sind voll innigen Liebesglücks, und in beiden erweist sich das Glück als illusionär. Denn der Entlarvung des Traumes auf der einen entspricht die Erkenntnis, daß es sich „nur um Wahnfreude" handelt[47] auf der anderen Seite. In beiden Liedern erfolgt die Desillusionierung in der IV. Strophe; in beiden bringt die V. einen konkreten Anruf an die gegenwärtige Situation, der das wirkliche Erlebnis mit der fernen Geliebten sucht. So mag man sich das zweite Lied als eine Fortführung des ersten denken und diese Vor-

und damit romanhafte Züge zu unterlegen. — Ein sechstes Zeugnis bedient sich der Formel rein metaphorisch (21, 5) und bezieht sich auf den *fürsten ûz Ôsterrîche* und seine *milte*; s. dazu K. K. Klein, ZfdA. 86, 1955/56, 217 f.

45 Es verficht hier nicht, ob etwa nach Singers Vorschlag *Dione* = *Venus* zu lesen ist.

46 Die Untersuchungen von Wolfgang Mohr, *Hilfe und Rat in Wolframs Parzival*, *Trier-Festschrift* 1954, S. 173—197, sind weit über diese eine Dichtung hinaus von Gewicht.

47 Wilmanns-Michels, Vorbemerkung, I, S. 397. — Maurer (*Liebeslieder*, Nr. 46) stellt Str. V an dritte Stelle.

stellung durch Einzelentsprechungen stützen: Immer wenn er sich *die schœnen* vorstellt, fühlt er sich aus kaltem Winter in den Maitraum verzaubert (II). — Das Suchen nach dem Sommertraum setzt sich fort: Wo, wenn er sie aufgäbe, fände er eine *alsô wol getâne*? Und dem Traumbild dort entspricht hier ihre Glorifizierung aus mythischem Bereich: Sie übertrifft Helena und Diana (IV). — Der Anruf der V. Strophe apostrophiert hier wie dort die schale Wirklichkeit — im zweiten Falle durch einen imaginären Interlokutor, der der Dichter selber ist und durch den er sich ermutigt. Das Genus von *beide* zeigt, daß der Dichter und sein Gesprächspartner gemeint sind. Da aber der Wunsch, einen Freudensang anstimmen zu können angesichts der Chance, mit der *einen wolgetânen* Blumen auf der Heide brechen zu dürfen, vernünftigerweise nicht für zwei verschiedene Männer gilt, bleibt kein anderer Schluß, als Walther hier mit sich im Selbstgespräch zu hören (eine sehr typische Zuspruch-Situation). So klingt aus diesen Strophen die gleiche Seelenverfassung wie in dem Traumlied — nur noch intensiver, noch ungeduldiger und weniger von Heiterkeit beglänzt: die Sehnsucht, in der Wirklichkeit zu besitzen, was Traum und Hoffnung schon schenkten. Theodor Frings[48] meint, hinter Walthers Traumliebe (74, 20) stehe die „Traumliebe des Arnaut de Maroill". Eher als an diese hochhöfische Liebesepistel[49] würde ich an Jaufre Rudels *No sap chantar qui so no di* denken[50]. Ein anderes Lied des Arnaut de Mareuil hingegen sollte man mit dem *Hoerâ-Walther*-Lied vergleichen: *Bel m'es quan lo vens m'alena . . .*[51] Da vergleicht der Dichter die Geliebte (III. Str.) mit Helena (und den knospenden Blumen), und in der letzten ersehnt er sich mit ihr eine „kurze Reise", einen „kurzen Weg": *Plus blanca es que Elena . . . E pois farem breu viatge / Sovendet e breu cami . . .* Auch die Stimmung des Ganzen ist vergleichbar: es ist ein Sehnsuchtslied, das ein Idol umwirbt und die irdische Liebe mit ihm ersehnt, die im einen wie im anderen Fall metaphorisch durch einen „Ausflug" umschrieben wird! — Der mythologische Vergleich ist bei Walther singulär; die Troubadours apostrophieren Helena häufiger (so Bertran de Born beim Preis der Herzogin Mathilde von Sachsen)[52]. Ganz offensichtlich steht Walther also in diesem Gedicht (118, 24) den Troubadours nahe, und so sollte man auch den befremdlichen *Hœrâ*-Anruf der letzten Strophe aus dem Brauch der romanischen Lyrik verstehen, zum Schluß (mit oder ohne Geleitstrophe) mit versteckender Anspielung die Geliebte oder Vertraute, einen Freund oder Vermittler, Zunftgenossen, Gönner oder Spielmann anzureden. Die besondere Variante bei Walther besteht darin, daß er sich selber

[48] *Minnesinger und Troubadours*, 1949, S. 22.

[49] *La Lírika de los Trovadores*, Antología comentada por Martín de Riquer, I. Barcelona 1948, S. 470 ff.

[50] ed. Jeanroy 1915, S. 16 = Nr. VI.

[51] Lommatzsch, *Provenzal. Liederbuch*, 1917, Nr. 56 = S. 107.

[52] S. Ferdinand Michel, *Heinrich von Morungen und die Troubadours*, Straßburg 1880, S. 211, S. 241; Wilmanns-Michels I, S. 490, Anm. 286.

in die Geleitstrophe stellt, damit die Intensität seines Anliegens verdoppelnd[53] — und sich im Versteckspiel überschlagend: Gerade die offene Namensnennung erzeugt die Mystifikation.

Mit dem Wunsch, in dem 118, 24 endet, setzt ein anderes Lied, 112, 3, ein: *Müeste ich noch geleben daz ich die rôsen / mit der minneclîchen solde lesen . . .* Aber die heitere Hoffnung ist über inständigen Wunsch zu resignierter Klage geworden: *Wäre es mir doch noch vergönnt . . .* Wiederum verbindet die Wortwahl; wiederum ist der Gedanke weiterentwickelt. Die Liebe zu der, mit der *minneclîchen* würde ihn mit höchster Glückseligkeit erfüllen — aber die zweite Strophe bringt den Umschlag: Aus dem Bekenntnis zu dem schönen ist die Absage an den leeren *wân* geworden; *lieblîch sprechen, singen, wîbes schœne, guot* sind dahin, des Menschen Würde ist zerbröckelt und mit ihnen jede Möglichkeit irdischen Glücks.

Einzelheiten, die unsere beiden letzten Gedichte verbinden, hat von Kraus klar herausgearbeitet (*WU* 400). Ein weiteres Lied hingegen, 102, 29 (*Mirst diu êre unmære*), hat er isoliert und in die unbestimmte Gruppe der „Letzten Lieder" eingereiht. Ich glaube jedoch, daß es in unseren Zusammenhang gehört — und das nicht nur, weil es den vierten der insgesamt fünf Belege für *bluomen brechen, rôsen lesen* u. ä. bei Walther enthält; auffallender schon ist, daß es uns dazu den dritten der insgesamt drei Belege für den Gebrauch des Wortes *kranz* bei Walther bietet — deren erste beide in unserem Traumlied stehen. — *êre*, Ansehen, Glück vor der und durch die Welt, die flüchtig sind, verschmäht der Dichter:

102, 33 *alsô hân ich mangen kranz verborn*
und bluomen vil verkorn.
jô brœche ich rôsen wunder, wan der dorn.

Auch hier also wieder die Absage an den *wân*, an das flüchtige Glück, das Kranz und Blumen und das Brechen der Rosen schenken können. Er sieht *die gallen mitten in dem honege sweben*, spürt in den Rosen nur den Dorn (= I). — Die Freude an den diesseitigen Genüssen, am *tanze*, wird recht nur der empfinden können, der sein Herz bewahrt hat, des Endes eingedenk ist, dessen Außen seinem Innen entspricht (II, III). — Der Moralist erklärt das wechselnde Glück der Jugendzeit für eitel. Beständig allein ist die Redlichkeit, wichtig allein der sittliche Wert und die ihm entsprechende Stellung in der sozialen Ordnung.

So werden wir das Gedicht noch (mit Pfeiffer und Simrock) in den Bereich der Lieder von Minne und Liebe rücken — aber eben an deren Abschluß, ihnen dadurch zugehörig und nicht mehr zugehörig[54]. An die Stelle der lebendigen

[53] Zu bedenken ist fernerhin, daß ein Trobador wie Arnaut Daniel z. B. es liebt, seinen Namen in der letzten Strophe zu nennen, s. Karl Voßler, *Der Trobador Marcabru und die Anfänge des gekünstelten Stils*, MSB, philos.-philolog.-hist. Kl., 1913/11, München 1913, S. 6 u. Anm. 1.

[54] Bei Wilmanns-Michels, Vorbemerkung, I, S. 358 wird es zu einseitig auf den Herrendienst zugeschnitten.

Anschauung ist die Reflexion, an die Stelle der Hoffnung der Rückblick, an die Stelle persönlichen Wünschens und Sehnens der ordnende Schritt in die durch innere Würde bestimmte Position in der Gesellschaft getreten. Elemente der „Niederen Minne" werden durch Gnomik und Didaxe überlagert, die den Dichter herausführen aus unserem Bereich von *liebe* und *wân* in eine andere Welt, deren Blumen und Kränze von anderem Stoff sind.

Wieviel Vor- und Umsicht jegliches zeitliche Ordnen der Lieder verlangt, zeigt eindringlich Maurers Vorwort zu seiner Ausgabe der *Liebeslieder*. Es handelt sich bei uns in solchem Sinne um einen Hinweis, der sich bewußt ist, daß er eine Seite vor allem herausarbeitet, wenn er — anstelle einer Zusammenfassung des Abschnitts — den Grad der Zusammengehörigkeit der 5 Lieder in Form eines Stemmas illustriert[55].

74, 20
Nemt, frowe, disen kranz
118, 24
Ich bin nû sô rehte frô
(V: *Hœra Walther*)

(28, 1 Ps. Reinm. 195, 37
Von Rôme vogt, von Pülle künec[56]) (Sie wünscht mit ihm Blumen zu brechen)

112, 3
Müeste ich noch geleben
102, 29
Mirst diu êre unmœre

III. Die Pastourelle.

Die Frage lautet vorerst einfach: wie fügt sich ein Dialog wie der unsere in Walthers Schaffen ein? Sie wird die weitere Frage nach sich ziehen: ob die deutsche Lyrik vor Walther Dialoge kennt, und wenn ja, welcher Art sie sind; und sie wird sich schließlich nicht auf die deutschsprachige Lyrik beschränken lassen.

[55] Unsere Reihung will im Sinne einer sich innerlich bedingenden Ordnung, nicht unbedingten arithmetisch-chronologischen Nacheinanders verstanden werden. Ich verweise auf Maurers nachdrückliche Mahnung, über der Sukzession von Gruppen nicht deren zeitliches Nebeneinander auszuschließen (*Liebeslieder*, S. 12, 26). Bei M. steht *Traumliebe* als Nr. 65 in Gruppe IV („Mädchenlieder, von 1205 ab"). 118,24 und 112,3 rückt auch er zusammen (als 46 und 47), aber in Gruppe II, Lieder aus der Wanderzeit 1198—1203, „manche vielleicht später". Zu anderen Zeitansätzen vgl. Maurers instruktive Gegenüberstellungen S. 15—18 und 28f.

[56] Datiert: 1220; die Beziehungen zu 74, 20, in unserem Zusammenhang nicht von Belang, geben von Kraus (*WU* 304f.) für dieses den Terminus ante quem. Man könnte mit ähnlichen Argumenten auf den Spruch 24, 33 und (bei Walthers spärlichen *schapel*-Belegen) dessen *schappel* und *frowen zeinem tanze* verweisen, den uns jetzt K. K. Klein trefflich erschlossen hat (ZfdA 86, 1955/56, S. 227ff.).

Außer dem von uns entdeckten kennen wir drei Minne-Dialoge Walthers: 85, 34 (*Frowe 'nlât iuch niht verdriezen . . .*); 70, 22 (*Genâde, frowe! tuo alsô bescheidenlîche . . .*); 43, 9 (*Ich hœre iu sô vil tugende jehen . . .*)[57]. Führt von diesen Dialogen ein Weg zu dem unseren? Es ist eine wichtige Feststellung, daß in keinem von ihnen die Dame ihrem Ritter ein Liebesgeständnis macht. In 70, 22 bekundet sie zwar scheu, daß sie ihn *under wîlen gerne* bei sich *sœhe* (70, 35) — aber die Liebe ist doch schon überwuchert durch Enttäuschung, Resignation und Argwohn. Carl von Kraus hat sehr schön darauf hingewiesen (*WU* 282), daß sich gerade dieses scheue Liebesbekenntnis nicht in einer Dialogpartie sondern im alten Wechselstil äußert: Str. II und III sind formal noch in der alten Monologform gehalten, Str. I und IV sind lebendige Anrede. Das Gedicht zeigt „also historisch genommen eine Übergangsform". von Kraus erklärt das psychologisch. Die *frouwe* will, kann dem Manne nicht das offene Geständnis ihrer Zuneigung machen. „Derselbe Grund ist für Walther auch sonst maßgebend: Überall, wo die Dame ihre Neigung verrät, redet sie vom Geliebten in der dritten Person . . ., wo das nicht der Fall ist, wendet sie sich direkt an ihn".

Anders ausgedrückt: Der höfische Dialog scheint nicht die Form zu sein, die eine offene Bekundung des weiblichen Liebesempfindens dem Partner gegenüber erlaubt. Das erklärt sich zwanglos aus der Struktur des Minnewesens. Vielmehr war, wie das zuletzt Theodor Frings deutlich gezeigt hat[58], der Dialog zwischen den Geschlechtern einer anderen Form der Kommunikation vorbehalten: der agonalen, pointierten, lehrhaften Auseinandersetzung. Modell und Quelle ist die provenzalische Tenzone, und zwar deren fingierter Typus (in dem der Partner erdacht ist). Unter dem Einfluß provenzalischer Konversation sind schon die Strophen Johansdorfs und Reinmars entstanden. Erst Walther aber „gibt solchen Gesprächen die klassische Form der provenzalischen Tenzone . . . Das Gespräch tritt an die Stelle des veraltenden und sterbenden Wechsels"[59]. Seine Einführung gab der „eintönigen Form" des Minneliedes romanischer wie deutscher Sprache „eine Wendung . . . zu größerer Lebendigkeit"[60]. Diese Wendung erkannte Walther und vollzog sie auf deutschem Boden — und auch hier erweist sich die Lebenskraft einer neuen Form in ihrer Wandelbarkeit: er gab ihr neuen, seinen Esprit. In seinen drei höfischen Dialogen (die „fingierte Tenzonen" sind) spricht die Dame „nicht wie in provenzalischen Tenzonen als Eifersüchtige und Hadernde, sondern als die hohe, überlegene, geistvolle Erzieherin des Mannes der Kanzonen"[61].

Wir halten fest, daß Walthers drei höfische Dialoge unserem Liede 74, 20, in dem das Gespräch nicht Mittel der Auseinandersetzung sondern Medium des

[57] Dazu kommen außerhalb der Minnesphäre noch die Absage an *Frô Welt* und den *wirt* (100, 24) und der Atzespruch (82, 12).

[58] *Walthers Gespräche*, in der *Festschrift für Dietrich Kralik*, 1954, S. 154—162.

[59] Frings *Gespräche*, S. 156.

[60] ibd. S. 158.

[61] ibd. S. 162.

Zueinanderfindens ist, fern stehen. Und wir vermerken ferner die an sich nicht erstaunliche Tatsache, daß in des wirklichen Dichters Hand (der im Mittelalter auch immer ein wirklicher 'Anverwandler' ist) eine neue Form ihren Stil ändern kann, ohne ihre Substanz einzubüßen.

Das Gefäß für die hingebungsvolle und -bereite, sehnsuchtsschwere, wünschende und werbende Liebe der Frau ist von alters her das Frauenlied, die Frauenstrophe. Hier ist der „Anfang aller Lyrik"[62]. Die liebenden, selbstbewußtwerbenden Frauenstrophen des frühen deutschen Minnesangs atmen den gleichen Geist wie die älteste uns erkennbare romanische Liebeslyrik, die Mädchenlieder, Frauenlieder, *cantigas d'amigo*, *cantares d'amigo*. Die mozarabischen, die galicisch-portugiesischen, die kastilischen Mädchenlieder sind nach Frings Grundlage und Vorboten der westeuropäischen Kunstlyrik, sind als Grundlage aller Lyrik der iberischen Halbinsel (Dámaso Alonso) auch der Grund für die Blüte der provenzalischen, französischen, mittellateinischen, deutschen Lyrik.

Hier steht nicht die Ursprungsfrage der mittelalterlichen Lyrik zur Debatte. Wichtig ist für uns, daß die innige Liebesbekundung aus Mädchenmund ihre alte Tradition hat, die auf eine „gemeineuropäische Schicht" noch vor dem 11./12. Jhdt. zurückführt[63] und die wir deutlich wiedererkennen in den Frauenstrophen unserer frühsten Lyrik: *Chume, chume, geselle mîn, ich enbîte harte dîn* (Hilka-Schumann 174a; wohl ein Wechsel) strömt die gleiche Intensität der Sehnsucht und des Besitzenwollens aus wie das schon adelig stilisierte *er muoz mir rûmen diu lant, ald ich geniete mich sîn.*

So ist denn das Bekenntnis erwidernder, sehnender Liebe aus Frauenmund gattungsgeschichtlich dem Monolog vorbehalten — sei es dem des Frauenliedes, sei es den Frauenstrophen eines Wechsels. Doch ist im deutschen Minnesang die Zeit für solche Geständnisse bald vorüber — die Rücksicht auf *zuht*, *mâze* und *êre* nötigen die Dame des höfischen Sanges zur Zurückhaltung. Immerhin finden wir Nachzügler auch noch bei den Späteren[64], so beim jungen Walther 119, 17 oder bei Hartmann 216, 1. Allein steht das eine *Under der linden* da, das einzige Lied Walthers, „in dem weiblicher Mund von dem Glück genossener Liebe spricht"[65], und in ihm knüpft der Dichter ebensowohl an Tradiertes und fast Vergessenes an, wie er Neues und Unerhörtes hineingab. Wir sehen es jetzt an der Seite unseres Dialogs 74, 20: in beiden Liedern das einfache, unhöfische Mädchen. In beiden Liedern bekennt es seine Liebe zu dem Ritter. Beide Lieder haben lyrischen Kern und epischen Rahmen. Beide sind vermutlich Tanzlieder[66]. Vor allem aber: in beiden ist das offenbarte Geheimnis höchsten Liebes-

[62] Th. Frings, *Altspanische Mädchenlieder aus des Minnesangs Frühling*, PBB 73, 1951, S. 176—196; Zitat S. 192.

[63] Frings, *Altspan. Mädchenlieder*, S. 192.

[64] S. Carl von Kraus, *Unsere älteste Lyrik*, Festrede i. d. Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1930, S. 13, 15f.

[65] von Kraus ibd. S. 18.

[66] Frings, *Minnesinger und Troubadours*, S. 3.

glücks gedämpft, verschleiert, auf Distanz gehalten durch einen Kunstgriff der Darstellung: hier der wie absichtslos plaudernde Mund, der die Realität des Erlebnisses in die Erinnerung versetzt; dort das Liebesgespräch, das sich als Traum erweist.

Nachdem wir in Walthers Dichtung Vergleichbares in der Form nur dort fanden, wo der Inhalt fernsteht (nämlich die drei Tenzonen), Vergleichbares in Stil, Inhalt und Atmosphäre dort, wo wiederum der reine Monolog herrscht (*Under der linden*), müssen wir die Dichtung vor Walther nach Wechselgespräch und Dialog durchmustern. Zwar haben wir bereits erfahren, daß die eigentliche confessio der weiblichen Liebe sich im Monolog vollzieht, doch werden wir auch keimhaften Präfigurationen unsrer Traumszene nachzuspüren haben. Den Wechsel indes können wir von vornherein beiseite lassen, desgleichen seiner Sonderstellung halber das Tagelied.

Die Sichtung ergibt vier verschiedene Typen des Dialogs im deutschen Minnesang vor Walther:

1. Der berichtete Dialog zwischen Dritten.

Die Sänger selbst begnügen sich mit der *inquit*-Formel: *sô sprach . . .*; *alsô redeten . . .* Es handelt sich um *MF* 8, 9 (Kürenberg); 32, 5 (Dietmar); 4, 35 (Kaiser Heinrich[67]). Offensichtlich die älteste Stufe.

2. Der Botendialog.

Zu dieser Sonderform gehören: *MF* 177, 10 (Reinmar, „das früheste wirkliche Gesprächslied neben jenen Walthers", von Kraus[68]); 214, 34 (Ps. Hartmann); 112, 35 (Walther).

3. Reiner Dialog zwischen Dritten.

Gerade diesen Typus, der ohne Einrahmung und Kommentar die Liebenden im Gespräch zeigen könnte, gibt es nicht! Es gehört lediglich hierher das bereits besprochene Lied Ps. Reinmar *MF* 195, 37.

4. Der berichtete Eigendialog.

Diesem Typus, in dem der Dichter von einem Gespräch erzählt, das er selber geführt hat, gehört unser Stück 74, 20 an. Das erste Lied dieser Gattung gibt uns Johansdorf (*MF* 93, 12), er zuerst zeigt den „Sänger selbst im Zwiegespräch mit der Dame"[69]. Es handelt sich um ein reines Streitgespräch, das Vorbild der Tenzone ist unverkennbar[70]. — Sodann gehört hierher das Namenlose Lied *MF*

[67] Die Argumente. mit denen von Kraus *MFU*, S. 111 f. die II. Str. dem Manne in den Mund legt und somit aus dem Gedicht einen Dialog macht, sind auch für unseren Fall interessant.

[68] *Unsere älteste Lyrik*, S. 17.

[69] Wilmanns-Michels I, S. 403, Anm. 63.

[70] Zum provenzalischen Einfluß s. Wilmanns-Michels ibd,; Vogt, *MF* z. St. — Vgl. Ulrich von Singenberg, Bartsch *LD* XXX, 1, wo der stichomytische Charakter noch stärker ausgeprägt.

6, 14, in dem das erzählerische Element in viel stärkerem Maße das Übergewicht hat. Beide Stücke beginnen mit erzählendem Eingang: das Namenlose Lied mit der Naturschilderung, Johansdorf mit der Berichtformel *Ich vant* . . . Es handelt sich also (wie beim Tagelied) um die lyrisch-epische Mischgattung, die „Lieblingsgattung des späteren Volksliedes“[71], die besonders geeignet ist, die Begegnung der Liebenden zu beschreiben.

5. Reiner Eigendialog.

Hier erzählt der Dichter nicht von seinem Gespräch mit dem Partner, sondern er gibt es, ohne jede Einkleidung. Diesen „reinen Dialog zwischen Sänger und Frau ohne jedes epische Element bietet erst Walther“[72], und zwar in den zuvor genannten drei „fingierten Tenzonen“.

Zusammenfassend: Die deutsche Lyrik bis zu Walther ist ausgeprägt „lyrisch“, d.h. sie vermeidet auffallend streng sowohl episch-erzählende wie dialogisch-dramatische Partien, ist also *genre subjectif*[73]. Der episch-lyrische Typ ist wohl der ursprüngliche. Er bedient sich formelhafter Elemente (Natureingang; Einleitungsformel). Der reine Dialog (und d.h. Eigendialog) ist unter dem Einfluß der provenzalischen Tenzone, des *débat*, entstanden und wird uns erst durch Walther geschenkt[74].

Elemente unseres Liebesliedes 74, 20 („berichteter Eigendialog“) wird man wiederfinden in der epischen Einkleidung von Johansdorfs Strophen, in dem Natureingang des Namenlosen Liedes. Doch bringt keines von ihnen Liebesbegegnung und Liebeserfüllung.

So stellt sich zu diesem Stand der Untersuchung eindringlich die Frage: Gibt es überhaupt ein Genre, das die wesentlichen Elemente in Walthers Lied von der Traumliebe enthält und durch sie als Gattung bestimmt wird? Von der Beantwortung dieser Frage wird die philologisch-literargeschichtliche Relevanz unserer Gedichtauffassung bestimmt werden.

Reduziert man die Elemente unseres Gedichtes auf ein typologisches Schema, so erhalten wir folgende inhaltliche, formale und stilistische Bestandteile: Begegnung eines Mannes und eines Mädchens, die zur Liebesvereinigung führt. Der Ort ist die freie Natur, und offenbar ist es die Zeit des Frühlings. Der soziale Status der beiden ist sehr unterschiedlich, der des Mannes hoch (Ritter), der des Mädchens niedrig (Landmädchen). Der Held der Begebenheit ist identisch mit dem Erzähler. Der Bericht umschließt als seinen Kern einen erotischen Dia-

[71] Wilmanns-Michels I, S. 403, Anm. 63.

[72] Wilmanns-Michels ibd.

[73] S. auch Wilmanns-Michels I, S. 30.

[74] Eine schematische Einteilung der Dichtungsgattungen nach den redenden Personen (Dichter allein; Personen allein; Dichter und Personen) war dem Mittelalter nicht fremd: sie wurde ihm durch den Grammatiker Diomedes (4. Jhdt.) vermacht, der seinerseits auf Platons dichtungsfeindlicher Klassifikation fußt; s. E. R. Curtius, *ELLM*, 1948, S. 439f.

log (doch sind epische und dramatische Elemente eingebettet in die liedhaft-lyrische Form des Ganzen). Der Schluß ist pointiert-abrupt, der Eingang nicht frei von Formelhaftem (*alsô sprach ich . . .*). — Als — jedoch nicht uninteressante — Akzidenzien seien noch erwähnt: zu den Requisiten gehört ein Kranz; und der Mann bietet ein Geschenk (und böte deren mehr, wenn er hätte).

Le mythe de la pastourelle allemande ist ein Aufsatz betitelt, den der französische Germanist André Moret 1948 publizierte[75]. Schon der Titel ist Programm. Nicht minder entschieden bekämpft Moret die Statuierung einer deutschen Pastourelle in seinem nützlichen Handbuch *Les débuts du lyrisme en Allemagne (des origines à 1350)*[76]. Es ist sehr verdienstvoll, daß Moret Schneisen schlägt in das Dickicht von verfilzten Undeutlichkeiten, immer wieder tradierten und übernommenen halbklaren und halbgaren Meinungen und Behauptungen. Seit Wackernagel (1846) und Bartsch (1864) wandert die „deutsche Pastourelle" durch die Literaturgeschichten und Handbücher, und es ist Moret durchaus zuzustimmen, wenn er „le vague des affirmations" kritisiert[77]: man liest seit je von „pastourellenhaften", „-artigen" Zügen, und das Milieu sei dem der Pastourelle „verwandt", „benachbart" oder es „klingt an". Die mangelnde Klarheit in Sache und Begriff wird auch evident an der Variationsbreite der Beispiele: es gibt durchaus keine Übereinstimmung in der Auswahl der für „Pastourellen" erachteten Stücke. Hat man erst einmal das Feld selber abgeschritten, fehlen einem Recht und Mut, die Zunft gegen Morets Verdikt zu verteidigen: „De toute évidence, la plupart des historiens n'ont que des connaissances de seconde main"[78].

Das an sich nicht leicht verständliche Faktum, daß die mittelalterliche deutsche Lyrik gerade dieses wichtige Genre nicht von der „provenzalischen Mutter" (Frings) übernommen habe, erklärt Moret soziologisch. Er erkennt die Pastourelle für eine höchstkultivierte Blüte höfischen Geschmacks, für ein „genre conventionnel et savant"[79], und befindet sich dabei in Übereinstimmung mit den meisten Romanisten: „Tout le monde est d'accord . . . pour reconnaître dans la pastourelle une chanson aristocratique cultivée dans les milieux courtois du XII^e et du XIII^e siècle"[80]. In Deutschland nun fehlt dem ritterlich-höfischen Milieu die letzte raffinierte Verfeinerung, die nötig ist „pour goûter pareille

[75] Etudes Germaniques 3, S. 187—193.

[76] Lille 1951, S. 296 ff.; s. dazu Rainer Gruenter, Anz. 66, 1952/53, S. 93—99.

[77] *Mythe*, S. 188. [78] ibd.

[79] *Débuts*, S. 295.

[80] M. Delbouille, *Les origines de la pastourelle*, Académie Royale de Belgique, Classe des lettres et des sciences morales et politiques, Memoires XX, 2, Brüssel 1926, S. 7. Diese Charakterisierung sagt natürlich noch nichts über die vertrackte Ursprungsfrage aus. — S. auch Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, 3. 1925, S. 19: „le caractère profondément aristocratique"; desgl. Alfred Pillet, *Zum Ursprung der altprovenzalischen Lyrik* = Schr. d. Königsberger Gelehrten Ges., Geisteswiss. Klasse, 5. Jg. H. 4, Halle 1928, S. 346f.

fiction"[81]. Diese Erklärung wird für möglich halten, wer sich mit dem Fehlen der Gattung selbst abgefunden hat — das doch verwunderlich bleibt angesichts der Fülle übernommener höfischer Sitten und subtiler Gesten, angesichts der Rezeption von Tagelied und Minnedienst, angesichts der Minneparodie.

Welches sind nun die das Genre konstitutiv bedingenden Elemente (deren Fehlen die Behauptung vom Fehlen der Gattung selbst rechtfertigte)? Alle Definitionen der provenzalischen und französischen Pastourelle stimmen darin überein, daß es sich um die Darstellung einer Begegnung unter freiem Himmel zwischen einem „galant d'une classe élevée", in klassischer Zeit um einen Ritter also, und einem Mädchen aus dem Volke, einer *bergère*, einer *fille des champs*, handelt. Der Ausgang der Begegnung entspricht entweder den Wünschen des Ritters, der das Mädchen mehr oder minder leicht überredet, oder aber er läuft ihnen zuwider, da das Mädchen sich verweigert. Die Variationsbreite in der Ausschmückung der Verführungsszene reicht auf der einen Seite von schmeichelnden Worten bis zu brutal-zynischer Gewalt, auf der anderen von bereitwillig-lockendem Geneigtsein bis zum Aufgeben von Bedingungen (das Lamm aus dem Rachen des Wolfs zu retten) und Hilferufen an die herbeieilenden Freunde und Verwandten[82]. Eliminiert man die Akzidenzien, so bestimmen sich die gattungspoetisch wesensbedingenden Elemente durch folgende Tatsachen:

1. „Die Bezeichnung 'Pastourelle' . . bezieht sich nur auf den Inhalt eines Liedes, nie auf seine Form"[83].

2. Stilistisch ist die Pastourelle eine Mischgattung: Ihr Kern ist ein Dialog. Dieser ist abzuleiten aus der Form des *débat* (prov. *tenso*), der, eine alte Dichtform und als solche durch verschiedene Themen bestimmt und abgewandelt, „le fond de la pastourelle" ist[84]. Mithin gehört sie — gleich Tenson, Partimen und Coblas — dem dialogisierenden Genre an. Anderseits jedoch ist der Dialog „accompagné d'un élément narratif", wodurch die Pastourelle — wie z. B. die Alba oder die *chanson de mal mariée* — dem genre objectiv zugehört[85].

3. Die Spannung des inhaltlichen Gefüges wird bestimmt durch die Tatsache, daß hier eine Begegnung der beiden Exponenten der sozialen Stufenleiter stattfindet.

4. Der Prospekt ist durch eine bestimmte Staffage, der Stil durch bestimmte Formeln geprägt.

[81] Moret, *Débuts*, S. 296/97.

[82] S. z. B. Jeanroy, *Les origines*, S. 2; — W. P. Jones, *The Pastourelle.* A Study of the Origins and Tradition of a Lyric Type, Cambridge/Mass. 1931, S. 7; — Moret, *Débuts*, S. 294.

[83] Friedrich Gennrich, *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle 1932, S. 30; Form hier im musikalisch-tektonischen Sinne (Strophen- usw. Form). Wenn im folgenden von „Formen" die Rede ist, so sind damit Stilformen gemeint: Dialog, epische Einkleidung usw.

[84] Jeanroy, *Origines*, S. 45; s. a. Moret, *Mythe*, S. 189: P. = „une variété du débat".

[85] Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, 2 Bde., Toulouse-Paris 1934, Bd. II, S. 249 f., S. 282 f.

Ergänzend gebe ich die Bestimmung der Pastourelle nach ihren genuinen Elementen, wie sie seit Jeanroy kanonisch ist[86]:

1. „L'élément essentiel en est évidemment un débat, et particulièrement un débat amoureux". (Ursprünglichste Form: der berühmte *Contrasto* des Cielo d'Alcamo). Man begnügte sich dann nicht mehr mit der Vermutung oder Andeutung, der Ritter möge seinen Willen bekommen haben, sondern „prit l'habitude de développer et de préciser ce dénoûment": in Form der

2. „Oaristys", d.h. der „union des amants"[87].

Débat amoureux und Oaristys sind gemäß Jeanroy so eng benachbart, „qu'il est presque impossible de les isoler". Man versetze sie in eine ländliche Szenerie, schicke ihnen eine erzählende Einleitung voraus, in der sich der Erzähler als Held der Begebenheit ausgibt — und es schlüpft die scheinbar so „fremdartige" Pastourelle heraus.

Die psychologische Erklärung für die Beliebtheit der Gattung nun gibt nach Jeanroy

3. die Gewohnheit der Alten „de *gaber*, c'est-à-dire de se vanter . . . d'exploits plus ou moins imaginaires".

Was den Ursprung des Genres selbst angeht, so steht es um die Theorien und Bemühungen nicht weniger vertrackt als um die Frage nach dem Ursprung der mittelalterlichen volkssprachlichen Lyrik überhaupt. Virgil (Faral) und die Mittellateiner (Brinkmann, Delbouille), die autochthon-volkstümliche (Gaston Paris in seiner Mailiedtheorie) wie die höfisch-literarische Schicht (Jeanroy) sind für die Basis erklärt worden, und es ist zu erwarten, daß uns eine einhellige Lösung so wenig geschenkt werden wird wie z.B. für die Ursprungsfrage des Minnesangs. Indessen gehört eine Erörterung dieses Problems nicht in den Bereich unseres Themas. Vielmehr sind vorerst, nachdem wir die Elemente der Pastourelle phänomenologisch und genuin umrissen haben, einige Details zu Vokabular, Szenarium und Personal anzufügen.

Eines der Argumente, mit denen Moret das Recht zur Statuierung einer deutschen Pastourelle bestreitet, ist das Fehlen der „ouverture habituelle" in den deutschen Gedichten[88]. Selbst wenn sämtliche uns erhaltenen etwa 160 provenzalischen und französischen Pastourellen[89] ausnahmslos im Stile der Formel *l'autr' ier, l'autre jor* beginnen, dann bleibt doch Morets eigener Hinweis auf das

[86] *Les origines*, S. 13ff.

[87] „c'est-à-dire l'énoncé du motif de la rencontre" Moret, *Débuts*, S. 296; „récit de la rencontre de deux amants" Delbouille, S. 8. Man kann bezweifeln, ob dieser Terminus, den Jeanroy „mangels eines besseren" wählte, nützlich ist. Immerhin setzt er die Kenntnis des gleichnamigen Stückchens Hirtenpoesie des (Ps.-) Theokrit voraus (Wilamowitz Nr. XXVII), einer stichomythischen Liebesplauderszene zwischen *Λάφνις* und *Κόρη* (*adolescens* und *puella*). Einem *ὀαριστής* entspräche dann mhd. der *redegeselle*, *redebuole*, dem Vb. *ὀαρίζειν* Walthers *erkôsen* (112, 5).

[88] *Mythe*, S. 191; *Débuts*, S. 297.

[89] Moret, *Mythe*, S. 190: ca. 30 provenz., ca. 130 französische P.n; Delbouille, *Origines*, S. 5f. und Anm. 2, 3 zählt ca. 25 provenz.; „au moins cinq fois plus nombreuses" seien die französischen; dazu kämen 5 mittellateinische.

Fragment *CB* Schmeller 105a (= Hilka-Schumann 142a) *Ih solde eines morgenes gan* wie auf den Herzog von Brabant (Bartsch *LD* 82, 37—57) *Eenes meienmorghens vroe* von einigem Gewicht. Freilich stehen diese beiden Dichtungen nicht eben im Zentrum der mittelalterlichen deutschen Lyrik, doch hat auch die deutsche Pastourelle — das sei hier schon gesagt — nicht im Zentrum sondern am Rande gestanden: aber mehr als ein Mythos war sie doch. — Sodann kritisiert Moret das Szenarium der als solche ausgegebenen deutschen Pastourellen[90]. Die Szene werde bei ihnen zuweilen — wie nie in den provenzalischen oder französischen — z. B. in *walt*, *hecke* oder *holz* verlegt[90a]. In der Tat sind manche der von ihm monierten Stücke keine Pastourellen. Indessen sollte man mit der Topologie wohl nicht zu kleinlich verfahren, wenn nur die Begebenheit unter freiem Himmel angesiedelt ist. — Der schwerstgewichtige Einwand trifft da Personal. „Pastourelle" — das ist eine sich mit einer „kleinen Schäferin" beschäftigende Dichtung. Und eine Schäferin kommt in den deutschen Stücken nirgend vor!

Diese Figur nun rollt, verständlicherweise, das Herkunftsproblem wieder auf. Warum das einfache Mädchen ausgerechnet einem bestimmten Berufsstande angehören muß, ist auch der romanistischen Forschung nur dann einleuchtend, wenn sie hier das Vorbild der antiken Bukolik durchschimmern zu sehen vermag. Plausibel ist die Feststellung, daß der Dichter sich nicht eines handfesten Liebeserlebnisses mit einer adligen Dame rühmen durfte. Also teilte man die Rolle der Partnerin dem einfachen Mädchen zu[91]. Nach Delbouille[92] erklärt sich dann die Fixierung auf die Schäferin aus Ort und Zeit, wie sie in der Gattung (und ihren Vorformen) seit dem XI. Jhdt. tradiert waren: Frühling und freie Natur.

Hier bedarf es einer kurzen Besinnung auf den elementaren Unterschied zwischen dem Pastourellen-Szenarium und -Personal einerseits und dem der abendländischen Pastoraldichtung der Antike, der Renaissance und des Barock, deren Eklogen, Dramen und Romanen anderseits: Die echte Hirtendichtung zielt auf eine spielerische Identifizierung der Gesellschaft mit dem Hirtenleben — die Pastourelle will im Gegenteil die Kontrastierung. Die echte Hirtendichtung spielt unter unechten Hirten — die echten Hirten der Pastourelle versperren in Grobheit und Tölpelhaftigkeit, in Sinnlichkeit und Derbheit den Weg zur echten Hirtendichtung. Die echte Hirtendichtung verklärt den Hirtenstand — die Pastourelle degradiert ihn. Die echte Hirtendichtung erfüllt die Natur mit dem Zauber von Göttern und Nymphen, Pan bläst die Flöte, Apoll ist nah, und Ganymed und Daphnis sind in jedem ihrer Schüler gegenwärtig, denen Platanen und Tamarisken des entrückten Arkadien labenden Schatten spenden[93]; — die

[90] ibd.

[90a] Und wie beurteilt Moret Marcabrus *L'autrier jost' una sebissa*, wie Guirauts *Can auzi d'una bergera / Lo chan jost' un plaissaditz*?

[91] Jeanroy, *Origines*, S. 22.

[92] *Origines*, S. 43.

[93] S. dazu E. R. Curtius, *ELLM* 1948, S. 193ff.

Schäfersphäre der Pastourelle ist entzaubert, rauh, ja roh, und die Natur ist die Umwelt des Bauern[94]. Die eigentliche Hirtendichtung ist fern aller sozialen Problematik, Gesellschaft und imaginäres Hirtenvolk koinzidieren — die Pastourelle reißt bewußt in einem ihre Struktur bestimmenden Kunstgriff die sozialen Klüfte auf und trennt die eine Welt von der andern (auch und gerade in der Vereinigung durch die Trieb-Liebe)[95].

Das Ergebnis dieser Überlegungen: Für die echte Hirtendichtung ist das Hirtenkostüm konstitutiv — darunter hat sie nichts. Für die Pastourelle ist das Hirtengewand nur Kostüm — darunter steckt das Landkind. Offensichtlich ist in ihr der eine Stand lediglich soziologisch repräsentativ gemeint und steht für das niedere, das Landvolk schlechthin. Es lag nahe, da der Partner der Oberschicht immer klar fixiert war (vielleicht ursprünglich als Kleriker, in der klassischen Zeit jedenfalls immer als Edelmann), dem Parallelismus zuliebe das Bauernmädchen auch in einen Stand zu zwängen. Da mag dann die Tradition der Bukolik einen letzten Anstoß gegeben haben.

Nach diesen Erwägungen wird man sagen können, daß die Schäferin zwar gattungscharakteristisch, nicht aber gattungsbedingend ist[96].

Wir kommen zu einem weiteren wichtigen Element im „inneren Stil" der Pastourelle. Zu den charakteristischen Merkmalen der Pastourellen-Atmosphäre zählt die in vielen Fällen selbstverständliche Hingabe des Mädchens. Deren „Bereitwilligkeit, ja oft Begierde" erachtet z. B. Erich Köhler[97] (samt ihrer untergeordneten sozialen Stellung) als die „am stärksten ins Auge fallenden Merkmale" der Gattung. Diesen Zug der „femme solliciteuse" unterstreicht Moret insbesondere bei der Betrachtung mittellateinischer Pastourellen[98]. Symptomatisch für diesen Typ ist die auffordernde Strophe eines *Carmen Buranum*: (die *rustica puella*)

[94] Was selbstverständlich die Anwendung der *locus-amoenus*-Topik nicht ausschließt.

[95] Vossler hat — *Tassos Aminta und die Hirtendichtung*, 1906, wieder abgedruckt in *Aus der Romanischen Welt*, Karlsruhe 1948, S. 57—77 — ausgeführt, wie sich aus der Berührung der beiden Pole Komik ergibt (S. 60) (denn dem Mittelalter war alles Ungewöhnliche, Exzentrische „komisch").

[96] Als ein Symptom dafür mag man auch ansehen, daß in der französischen wiss. Lit. zu diesem Thema synonym für *bergère* oft *vilaine, fille des champs* usw. gesagt wird, womit wir der *puella*, der *maget* und dem *chint* schon sehr nahe sind; daß ferner in einer klaren Definition der Pastourelle wie bei W. T. H. Jackson, ZfdA. 85, 1954/55, S. 301 nicht von einer Hirtin sondern einem „Mädchen niederen Standes", einem „Bauernmädchen" gesprochen wird. Ebenso Vossler, *Die Dichtungsformen der Romanen*: „Mädchen aus bäurischem Stand" (126). Und als der „Kanzler" Guillem Molinier für seine (etwa unseren Meistersingerschulen vergleichbare) Akademie der *jeux floraux* in Toulouse um 1350 seine *Leys d'Amors* verfaßte, eine „Art Poetik" (A. Stimming), erklärte er die Pastourelle dort für ein heiteres Genre und explizierte die ihrer Stimmung entsprechenden Stoffe: Von solcher Art seien *Vaquieras, vergieras, porquieras, auqieras, crabieras, ortolanas, monias, et enayssi de las autras lors semblans*: neben allen möglichen Varianten des Hirtinnenmetiers geltenden Liedern also auch *Gärtnerinnenlieder, Nonnenlieder und ebenso von andren, die diesen ähnlich sind* (Bartsch, *Provenzalische Chrestomathie*, [4]1912, St.124, S. 200); s. dazu Stimming in Gröbers *Grundriß* II, 2, S. 67; Bartsch *Grundriß* (1872) § 56; Charles Camproux, *Histoire de la littérature occitane*, Paris 1953, S. 71.

[97] Romanist. Jb. V, 1952, S. 265.

[98] *Mythe*, S. 189, S. 190; *Débuts*, S. 296; s. auch Delbouille, S. 30.

Conspexit in cespite
scolarem sedere:
'quid tu facis, domine?
veni mecum ludere!'[99]

Daß die Werbung von der Frau ausgeht, findet seine Formulierung schon früh und selbstverständlich: ich verweise auf die deutschen Verse 142a (Hilka-Schumann) der *CB*, die gewiß das Rudiment einer Pastourelle darstellen:

Ih solde eines morgenes gan
eine wise breite;
do sah ih eine maget stan,
div gruozte mih bereite.
si sprah: 'liebe, war wend ir?
durfent ir geleite?'
gegen den fuozen neig ih ir,
gnade ih ir des seite.

Ich verweise ferner auf Guiraut de Bornelhs Pastorela *L'altrier, lo primer jorn d'aost*, wo die *vilana* den in höfischer Liebe sich quälenden Ritter zu trösten sich erbietet[100]. Die Bedeutung dieses Typus veranlaßte Hennig Brinkmann[101] zu der Frage, ob die vom Manne oder ob die von der Frau ausgehende Werbung die ältere Form sei[102]. Von solchem *veni* führt ein nicht weiter Weg zu dem „unzarten" *veni mecum flores legere* von Walthers *puella*[103]. Brinkmann hat darauf hingewiesen, daß diese *Komm*-Formel auf das Hohe Lied zurückgeht[104]. Ich glaube, daß gerade der inbrünstige auffordernde lockende Ton des Mädchens in manchen Pastourellen nicht zu verstehen ist ohne das Vorbild des *Canticum canticorum*: *Siehe, mein Freund, du bist schön und lieblich. Unser Bette grünet* (1,16). — *Mein Freund ist weiß und rot, auserkoren unter vielen Tausenden* (usw., 5, 10). — *Mein Freund ist hinabgegangen in seinen Garten, zu den Wurzgärtlein, daß er weide in den Gärten, und Rosen breche. Mein Freund ist mein, und ich bin sein, der unter den Rosen weidet* (6, 2/3). — *Komm, mein Freund, laß uns aufs Feld hinausgehen, und auf den Dörfern bleiben, daß wir früh aufstehen zu den Weinbergen, daß wir sehen, ob der Weinstock sprosse und seine Blüten aufgehen, ob die*

[99] Schmeller 63 = Hilka-Schumann 90; nach Schumann erweist sich diese Strophe nicht als ursprüngliche Fortsetzung der ersten — was jedoch an ihrem Wert für den Typus nichts ändert.

[100] S. Köhler, S. 259. — Anklänge im deutschen Volkslied: Uhland Nr. 88, III; 154, IV. — S. auch Frings, *Minnesinger und Troubadours*, S. 31.

[101] *Entstehungsgeschichte des Minnesangs*, S. 67.

[102] Brinkmann gibt vom Dialog zwischen Kleriker und Nonne her der Werbung durch den Mann die Priorität.

[103] Das Motiv des Rosenlesens hat Brinkmann für die mlat. Lit. des 11. Jhdts. bei Wido festgestellt, s. *Entstehgs.gesch.*, S. 156.

[104] *Entstehgs.gesch.*, S. 176; vgl. auch *Gesch. der Lateinischen Liebesdichtg.*, S. 78. — Frings (*Altspanische Mädchenlieder*, S. 179 f.) weist auf unüberhörbare Nachklänge des Hohenliedes in den hebräischen Gedichten des Jehuda Halevi hin, die ihrerseits in die frühe Liebeslyrik der iberischen Halbinsel eingeflossen sind.

Granatbäume blühen; da will ich dir meine Liebe geben (7, 12/13)[105]. — Ich will nicht versessener Parallelenjagd das Wort reden — aber ohne das Vorbild dieser naturmythisch durchströmten Klänge inbrünstiger Hingabe an den Geliebten und die Natur wird man Stil, Bild- und Wortwahl ganzer Partien unserer mittelalterlichen Liebesdichtung schwerlich verstehen können — seien sie nun von vornherein über die jüdisch-arabisch-spanische Symbiose auf der iberischen Halbinsel in die romanischen Volkssprachen gelangt, seien sie über die theologisch-allegorische Auslegung vorerst in die mittellateinische Dichtung übernommen worden[106].

Als Zusammenfassung des letzten Komplexes ergibt sich demnach, daß die mittelalterliche Dichtung für die Äußerung sehnsuchtsvoll-werbender Liebessehnsucht der Frau nicht nur die alte monologische Form des Mädchenliedes, der Frauenstrophe kannte; sie war auch im Dialog möglich: in der Pastourelle (hinter der — wie hinter dem Liebeslied des Mädchens — die Inbrunst des Hohenliedes durchschimmert).

Schließlich sei noch auf zwei minder wichtige, aber im gegebenen Fall doch interessante Einzelheiten eingegangen, die das Instrumentarium der Pastourelle betreffen. Zu ihrem Schema gehört es, daß das junge Landmädchen, dem der Ritter begegnet, „ordinairement" damit beschäftigt ist „à tresser un 'chapel' de fleurs"[107]. Es zählt also der Kranz zu den Requisiten dieser Gattung. — Sodann ist es Ausdruck der sozialen Polarität in der Pastourelle, daß „celui qui tente de séduire l'autre est riche et use de cet avantage pour arriver à ses fins"[108]. Das Schmeicheln mit Geschenken also, *edelem gesteine* z. B., gehört zum Repertoire des Pastourellen-Galans.

Wir wenden uns nunmehr dem Traummotiv zu. Brinkmann — der schon darauf hinwies, daß Walther 74, 20 „wie die Lieder der sogenannten 'niederen Minne' überhaupt durch mittellateinischen Pastourellen angeregt" sei[109] — verweist für Träume und Visionen auf das Vorbild mittellateinischer Gedichte,

[105] *Ecce tu pulcher es dilecte mi, et decorus. Lectulus noster floridus* (1, 16). — *Dilectus meus candidus et rubicundus, electus ex millibus* (5, 10). — *Dilectus meus descendit in hortum suum ad areolam aromatum, ut pascatur in hortis, et lilia colligat. Ego dilecto meo, et dilectus meus mihi, qui pascitur inter lilia* (6, 1/2). — *Veni dilecte mi, egrediamur in agrum, commoremur in villis. Mane surgamus ad vineas, videamus si floruit vinea, si flores fructus parturiunt, si floruerunt mala punica: ibi dabo ubera mea* (7, 11/12).

[106] Zur Wirkung des *Cant. cant.* im 11./12. Jhdt. s. übrigens Friedrich Ohly, *Geist und Formen der Hoheliedauslegung im 12. Jahrhundert*, ZfdA. 85, 1954/55, S. 181—197. Wenngleich Verf. sich zur Aufgabe stellt, der theologischen Kommentierung und Wirkung nachzugehen, so sind doch seine Ausführungen höchst aufschlußreich für die Liebesauffassung dieser Zeit überhaupt. So ist z. B. aus ihnen zu ersehen (195), daß Landri von Waben (um 1180) in seiner afrz. Hohelieddichtung (der bedeutendsten dieses Sprachraums) das *Cant. cant.* eine *chanson d'amor* nennt!

[107] Jeanroy, *Origines*, S. 2; ebenso Jones, S. 7.

[108] Delbouille, S. 30.

[109] *Entstehungsgesch.*, S. 157; zu *Under der linden* s. ibd. S. 158.

„die gern Erzählung in Traumgewand kleideten (Metamorphosis, Apocalypsis, Archipoeta)“[110]. Von der Schilderung der Traumliebe durch die Trobadors Arnaut de Maroill und Jaufre Rudel war schon oben (S. 130) die Rede[111]. Von großer Bedeutung für unseren Zusammenhang nun ist ein Hinweis Delbouilles[112]. Es ist sein Verdienst, bei der Betrachtung der Pastourelle die Einengung auf deren romanisch-höfische Erscheinungsform durchbrochen[113] und z.B. ihre nahe Verwandtschaft zur *chanson dramatique*, d.h. vor allem zur *chanson de mal mariée*, unterstrichen zu haben. Es ergibt sich daraus sofort die methodisch wichtige Frage, welches Maß an Variation eine Gattung noch verträgt, ohne ihren Gattungscharakter einbüßen zu müssen bzw. von welchem Punkt an die Modifikationen das Wesen der Sache soweit betreffen, daß sie ihrerseits ein neues Genre begründen. Delbouille betrachtet demnach die Pastourelle „comme une variété, la mieux représentée peut-être, mais comme une variété quand même d'un genre plus vaste qui aurait pour thème le récit de la rencontre d'une belle à la campagne“[114]. Somit wendet er seine Aufmerksamkeit bei der Suche nach den Ursprüngen dieser Gattung mehr auf die „intrigue“, d.h. die inhaltliche Entwicklung, als auf Kostüm- und Staffage. Bei dieser Suche stößt er auf mittellateinische Dichtungen, die erfüllt von Traum und Liebe, von Frühling und Phantasie, von Göttern und Göttinnen, im Garten Eden lustwandeln. Von besonderem Gewicht — auch für uns — ist in diesem Zusammenhang ein anonymer Kleriker, der nach Delbouille zwischen 1150 und 1180, vermutlich in Nordfrankreich, dichtete[115], und von seinen Dichtungen interessiert uns wiederum besonders das Stück *De Somnio*[116]. Seiner Bedeutung halber sei es hier in extenso wiedergegeben:

Si vera somnia forent, que somnio,
Magno perhenniter replerer gaudio.
Aprilis tempore, dum solus dormio,
In prato viridi, iam satis floridо,
Virgo pulcerrima, vultu sydereo
Et proles sangine progressa regio,
Ante me visa est, que suo pallio
Auram mihi facit cum magno studio.
Auram dum ventilat, interdum dultia

[110] Dies gelegentlich Walthers humorvoller Traumvision 94, 11; s. ferner Brinkmann, *Lat. Liebesdichtung*, S. 14, 24, 75 (Einfluß Ovids).

[111] Delbouille, S. 30 verweist noch auf ein frz. Traumlied: Bartsch, *Altfranzös. Romanz. u. Pastourellen* I, S. 52. — Die Diss. von Emil Benezé, *Das Traummotiv in altdeutscher Dichtung*, Jena 1896, behandelt S. 13—31 summarisch Träume in der Lyrik der Troubadours und Minnesänger.

[112] *Origines*, S. 18ff.

[113] Doch s. auch schon Brinkmann, *Entstehungsgesch.*, S. 65, Anm. 1.

[114] ibd. S. 17.

[115] ed. Lluis Nicolau d'Olwer, 1923, s. Delbouille, S. 19, Anm. 2.

[116] d'Olwer Nr. 26, Delbouille, S. 28f.

Hore mellifluo iungebat basia,
Et latus lateri iunxisset pariter,
Sed primum timuit ne ferrem graviter.
Tandem sic loquitur, monitu Veneris:
„Ad te devenio, dilectę iuvenis,
Face Cupidinis succensa pectore,
Mente te diligo cum toto corpore.
Ni me dilexeris, sicut te diligo,
Credas quod moriar dolore nimio.
Quare te deprecor, o decus iuvenum,
Ut non me negligas, sed des solatium.
Nec iuste poteris nunc me negligere,
Quippe sum regio progressa sangine.
Aurum et pallia, vestes purpureas,
Renones griseos et pelles varias
Plures tibi dabo, si gratus fueris,
Et ut te diligo sic me dilixeris.
Si pulchram faciem queris et splendidam,
Hic sum, me teneas, quia te diligam:
Cum nullus pulchrior te sit in seculo,
Ut pulchram habeas amicam cupio.“
His verbis virginis commotus ilico,
Ipsam amplexibus duris circumligo.
Genas deosculans, papillas palpito,
Post illud dulcius secretum compleo.
Inferre igitur possum quod nimium
Felix ipse forem et plus quam nimium,
Illam si virginem tenerem vigilans,
Quam prato tenui dum fui somnians.

Hier haben wir das wohl einzige bekannte Beispiel einer Kombination der für unser Thema entscheidend wichtigen Züge in mittelalterlicher Dichtung vor Walther: 1. Kulisse der Pastourelle; 2. Liebeserklärung und Werbung durch die Frau; 3. Das Erlebnis — Erscheinung und Liebesvereinigung — ist Traumvision[117]. Nächst diesen für uns entscheidenden Feststellungen registrieren wir mit Delbouille folgende das Gedicht der Pastourelle angleichende Einzelheiten: Erzähler und Held sind identisch; — beide Partner haben sich zuvor noch nie gesehen; — plötzlicher Schluß. — Das Stück eine Pastourelle zu nennen, würde mich nicht der soziale Status des Mädchens hindern, die nicht ein kindliches Geschöpf aus dem Volke sondern eine nicht unerfahren wirkende Prinzessin ist: hier ist die soziale Polarität einfach pervertiert worden — und doch auch wieder in die Reihe gebracht: verführt wird, wer dem niedrigeren Stande angehört, hier also der arme Kleriker (dem gewiß *pallia* und *vestes* nicht minder erstrebenswert erschienen als einem großen Nachfahren, der dankbar *quinque solidos pro*

[117] Am Rande sei vermerkt: Die Werbende verspricht Geschenke. — Sie ist durch die Schönheit des Jünglings bezwungen.

pellicio empfing). Entscheidend ist vielmehr, daß hier der für die Pastourelle konstitutive Dialog fehlt[118].

Ob unser „Anonyme amoureux" seinerseits durch provenzalische *pastoretas* (Cercamon?, Marcabru) angeregt wurde oder ob beide auf eine gemeinsame Vorform zurückgehen, vermag ich nicht zu beurteilen. Entscheidend ist für uns die Feststellung, daß in der Ausbildung und Entwicklung des Genres auch die Traumvision unverkennbar ihren Platz hat.

*

Ein langer Weg — und dennoch der direkte Weg zu Walthers Gedicht von der Traumliebe. Mit dem, was wir einsammelten, geben wir ihm, was ihm gehört. Wir stellen fest:

I. In der deutschen Lyrik vor und bei Walther gibt es keine Vorformen und Parallelen zu diesem geträumten Liebes-Dialog und seinem epischen Rahmen.

II. In der provenzalischen, altfranzösischen und mittellateinischen Lyrik gibt es die Gattung der Pastourelle. Das älteste überlieferte Beispiel stammt von Marcabru („1130—48 environ", Jeanroy), Vorformen (Dialog zwischen Kleriker und Nonne) gehen vielleicht bis ins 11. (oder gar 10.) Jhdt. zurück. Definition des Genres:

1. Die Pastourelle bestimmt sich nicht durch die strophisch-musikalische Form sondern durch den Inhalt.

2. Inhalt ist die Liebesbegegnung unter freiem Frühlingshimmel zwischen zwei durch eine breite soziale Kluft getrennten Partnern: Ritter und Landmädchen.

3. Die Darstellungsmittel des Inhalts sind

   a. Epischer, „narrativer" Bericht der Begebenheit im Ich-Stil, bei dem Held und Erzähler meist identisch sind.

   b. Dialogische, „dramatische" Darstellung der Begegnung.

Alle diese Elemente enthält Walthers Lied.

Desgleichen finden wir in ihm jene Bestandteile wieder, die seit Jeanroys Bestimmung als die genuinen Bausteine der Pastourelle gelten: Den *débat amoureux*, der übergeht in das Liebesgeplauder der *Oaristys*; und auch den *gap*, den Hang zum Prahlen, der in höfischer Dichtung gedämpft und aufgehoben wird durch das Diskretionsmotiv und der doch gerade durch dessen ständige Erwähnung wieder in die Minneliturgie hineindringt: *wirt mirs iht mêr, daz trage ich tougen* . . .

[118] Was meint Delbouille, wenn er (S. 30) hier von den „deux personnages" spricht „entre lesquels se déroule un débat"?

Die zarte und doch deutliche Hingabebereitschaft des Mädchens hat ihr Vorbild und ihre Erklärung in einem bestimmten Mädchentyp der Pastourelle (und ist mit der weiblichen Liebesinbrunst des Hohenliedes zu verbinden).

Das Traumbild-Motiv, in mittellateinischer und auch romanischer Dichtung nicht selten, fanden wir vor in dem Gedicht des anonymen Klerikers, das zweifelsfrei der Pastourelle nahesteht und vermutlich an ihrer Ausprägung beteiligt war.

Darüber hinaus enthält Walthers Lied einige Details, die als typische (wenn auch sekundäre) Pastourellenzüge gelten müssen: den Kranz als Requisit z.B., und das Versprechen von Geschenken.

Es fehlen in Walthers Gedicht zwei Elemente, die als gattungstypisch gelten: Das erste, die Figur der Hirtin, haben wir bereits als relativ erkannt. Seine Funktion ist repräsentativer Natur. Das einfache Landkind ist die übergeordnete Größe, die Hirtin bereits eine Spezifizierung. Damit verliert der Einwand sein Gewicht. Allgemein gilt schließlich: Die Übertragung eines Genres in einen anderen kulturellen, soziologischen, sprachlichen Raum erzeugt notwendigerweise Modifikationen, die in diesem Falle doch als gewiß so leicht zu bezeichnen sind, daß man ihretwegen nicht von einer Auflösung der Gattung sprechen kann. Es wird müßig sein, zu fragen, warum Walther sein Mädchen nicht eine Hirtin nannte. Der Grund für Verwandlungen dieser Art ist letztlich allemal in der Tiefe der dichterischen Persönlichkeit zu suchen, die in der Umformung des Überantworteten ihre schöpferische Kraft erweist: der mittelalterliche Dichter ist nicht gattungsetzend aber gattungprägend. Trotz z.T. einschneidender Wandlung des Überkommenen bezweifelt man nicht die Substanz der Gattung z.B. im frühen donauländisch-bairischen Minnesang oder im deutschen Artusroman. Warum sollte man es bei der vergleichsweise harmlosen Variante in unserem Falle tun? — Es fehlt sodann die „ouverture habituelle". Statt sich der zu erwartenden Formel *Eins tages* zu bedienen, geht Walther gleich medias in res. Zwar folgt eine epische Einführungsformel nach: *alsô sprach ich*, aber sie ersetzt nicht das Eingangsschema. Eine Erklärung dafür vermag ich nicht zu geben; aber ich vermag mich auch nicht zu entschließen, Walthers Pastourelle dieses Makels halber keine Pastourelle sein zu lassen.

Somit haben wir in Walthers *Nemt, frowe, disen kranz* die erste und — vom gattungspoetischen Standpunkt her gesehen — vollkommenste mittelhochdeutsche Pastourelle vor uns.

Es bleibt noch die literarhistorisch bedeutsame Frage nach dem Wesen von Walthers dichterischer Leistung in diesem, durch dieses Gedicht. Sie ist bestimmt durch eine klare Feststellung: Schon mit ihrem ersten Erscheinen trägt die Pastourelle als Gattung den Keim zu ihrer Selbstaufhebung in sich. Das hat Erich Köhler in dem bereits erwähnten Aufsatz „Marcabrus *L'autrier jost' una sebissa* und das Problem der Pastourelle"[119] eindrucksvoll gezeigt. Begründet

[119] Romanist. Jb. V, 1952, S. 256—268.

sieht Köhler — mit Scheludko — das Wesen dieser Gattung in der Gegenüberstellung der Stände (S. 260). Die erste provenzalische aber wie die erste deutsche Pastourelle zerstören dieses Schema. Die eine hebt bei solcher Konstellation die Liebesbegegnung, die andere die Standestrennung auf. Durchaus entgegengesetzte Konsequenzen erweisen eine durchaus gleiche Grundauffassung. Als die ersten Pastourellen-Dichter ihrer Sprache sind Marcabru und Walther gleichzeitig die ersten (und wirkungsmächtigen) Kritiker der durch das Schema tradierten „Pastourellen-Liebe". Diese Parallelstellung gibt ihnen ihr Moralismus, der sich kundtut in dem rigorosen Mut, die geltende höfische Gesittung radikal in Frage zu stellen.

Köhler verweist (S. 257 ff.) auf die Sozialethik des Mittelalters. Nach scholastischer Auffassung, wie sie im System des Aquinaten kulminiert, „ist die ständische Ordnung von der ratio aeterna geboten, entspricht der menschlichen Natur und dem göttlichen Ordnungswillen". Jeder Stand hat seinen Platz, seine Ordnung und seine Grenze. Von hier her, meine ich, von der unbarmherzig ehrlichen Erkenntnis der ständig drohend spürbaren Unvereinbarkeit von Standesgesetz und seelisch-natürlichem Empfinden, muß man Walthers Ringen um die *ebene minne*, muß man sein verzweifelt-erfolgloses Flehen an *frowe Mâze* verstehen; aus diesem Grunde ist der Gegensatz zwischen Hoher und Niederer Minne, „von höfischer und natürlicher Liebe ... geradezu Mittelpunkt des Waltherschen Denkens und Schaffens und ist Kernfrage der deutschen Minnelyrik überhaupt"[120]. Der Stand des Ritters hat sich seine besondere, absonderliche, spekulativ spiritualisierte Liebesauffassung geschaffen, er hat sie immer höher gesteigert in imaginäre Bereiche, in Hoffen und *wœnen*, Wünschen und *trûren*, bis sie nicht mehr von dieser Welt war — der er doch anderseits noch so intensiv verhaftet blieb. Schlägt nun dieser übersteigerte Spiritualismus ins Gegenteil um, dann gebärdet er sich stilistisch als Naturalismus[121], für den das „Schwanken oder die Spannung zwischen den Extremen ... charakteristisch" ist. Dieses naturalistische Extrem ist für die „idealistische" Minne-Moral des Hofes die Welt der Pastourellenliebe: In ihre derbsinnliche, „nach Kuhstall" schmeckende[122] Aura brach der übersinnlich-sinnliche Freier aus — und gemäß den zynischen Anweisungen des Kaplans Andreas machte er mit den einfachen Mädchen und Frauen nicht viel Federlesens. Gegen diesen Bruch protestiert Marcabru, gegen eine „Umkehrung aller Werte"[123] die darin besteht, daß die ständische Ordnung und also Distanzierung[124] als gottgewollt deklariert, jedoch unter Ausnutzung ihrer Stufung und unter Berufung auf sie in der Verführung der *vilana*

[120] Th. Frings, *Erforschung des Minnesangs*, Forschungen und Fortschritte 26, 1950, S. 15.

[121] Richard Alewyn, *Naturalismus bei Neidhart von Reuental*, ZfdPh 56, 1931, S. 40; das folgende Zitat ibd.

[122] Vossler, *Tassos Aminta*, loc. cit. 60.

[123] Köhler, S. 258.

[124] wie sie sich poetologisch in der *Rota Virgilii* ausdrückt.

durchbrochen wird! Marcabru zieht die Konsequenz so, daß er durch den Mund des — den Ritter abweisenden — Mädchens Standesgrenzen als biologische Grenzen erklärt, die strikt zu wahren sind[125]; Walther nimmt diesen Protest wieder auf, zu dem beide Dichter die Erkenntnis der Inkongruenz von scholastisch-höfischer Minnedoktrin und seelisch-natürlichem Trieb gezwungen hat. Aber er zieht die entgegengesetzte Folgerung: er betrachtet die echte Liebe[126] als legitimes Mittel zur Durchbrechung dieser Schranken. Verführung wäre so die Demonstration dieser willkürlich und einseitig ausgenutzten ständischen Ordnung — Liebe ihre Aufhebung. Das ist das Programm von Walthers „Mädchenliedern".

Die „echte" Pastourelle will ständische Distanzierung — die sich eben manifestiert in der schnöden Verführung und Triebvereinigung. Walthers Pastourelle will ständische Harmonisierung, Integrierung. Von da her ist im tiefsten verständlich, warum es bei ihm das Mädchen ist, das in naiver Sicherheit die Liebesvereinigung wünscht und zu ihr lädt: Jedes Sträuben von ihrer, jedes Überreden von Mannes Seite ließe erneut das Standesdenken herein. Aus ihrer unbefangenen Sicherheit spricht das Gefühl der „Gleichberechtigung", wie es sich bildlich schon in dem Kranz„tausch" kundtut. Es ist dieselbe Sicherheit die das *herzeliebe frouwelîn* in ihrer Erinnerung an das Erlebnis *Under der linden* spüren läßt.

Die älteste provenzalische wie die älteste deutsche Pastourelle also stellen das Genre durch die Einbeziehung des sittlichen Elementes in Frage. Daraus mag sich auch die geringe Nachfolge erklären, die beide Vorbilder in ihrem Sprachbereich erfahren haben. Als Mittel der sozialen Distanzierung ist durch beider Dichten die Pastourelle unmöglich geworden. Durch den sittlichen Adel, den Marcabru seiner *vilana* gab, verringerte er den Wertabstand zwischen ihrem und dem Ritterstande — was sich gerade in dessen Abweisung durch sie kundtut[127]. Durch den sittlichen Adel, den Walther seiner *maget* gab, erzeugte er den gleichen Effekt — was sich gerade in seiner Liebe zu ihr kundtut. Marcabrus Ethos: Da strengste Isolierung die beiden Stände trennt, ist Liebesvereinigung zwischen ihnen unsittlich. Walthers Ethos: Wenn Liebe beide Stände verbindet, ist strengste Isolierung zwischen ihnen unsittlich. In solcher Aufhebung der Spaltung von Geist und Sinnlichkeit, in solchem Erobern eines ungestörten Verhältnisses zur Wirklichkeit[128] erweist sich die Einheit von moralischer und poetischer Substanz, die für Walther bezeichnend und das Signum seiner Bedeutung ist.

Freilich — wir glauben zu wissen, daß ihm auch diese seine Welt der Mädchenlieder den Frieden nicht gegeben, den Zwiespalt nicht geschlossen hat. Er verließ sie wieder, und so mag es denn seine tiefere Bedeutung haben und nicht nur als Alibi vor der Gesellschaft und ihrem Comment aufgefaßt werden, daß er das

[125] Köhler, S. 258.
[126] Und die echte Liebe allerdings ist Walthers ureigenste Zutat.
[127] Köhler, S. 257, 259.
[128] s. Alewyn, S. 39 f.

Glück nur im Traum erlebte. Sein Suchen in der Welt der Wachen scheint vergeblich zu sein . . .

An diesem Doppelakt der Gründung und des In-Frage-Stellens zugleich mag es liegen, daß die Gattung Pastourelle nicht recht heimisch wurde in Deutschland[129]. Wir haben deutliche Nachklänge im Volkslied (s. Uhland 103, 105, 109, 111, 113; Erk-Böhme 71ff.). Zwar ist das Thema hier „nicht eben häufig", jedoch bis in unsere Tage zu verfolgen[130] — was sich doch am ehesten erklärt, wenn es durch ein voraufgehendes Kunstlied tradiert wurde. (Ein schönes Beispiel für Bewahrung und Wandlung ist Goethes Lied vom Edelknaben und der Müllerin[131].)

Was nun aber die mittelhochdeutschen Pastourellen oder „Pastourellen" angeht, so wird man, wenn man meine Bestimmung (oben S. 146f.) zu akzeptieren vermag, unschwer die rechten von den schlechten sondern können. Eine tabellarische Abhandlung im Einzelnen würde Platz und Leser überanstrengen. Man wird sich ebensosehr vor einer Verwischung des Genres hüten müssen (sondern sollte sich dann doch lieber mit der Feststellung „pastourellenhafter Züge" begnügen) wie vor einem zu pedantischen Insistieren auf Schema-Details. Neidhart z.B. hat gewiß keine Pastourellen gedichtet, das hat — im Gegensatz zu vielen Handbüchern — schon Bielschowsky richtig gesehen; desgleichen erfüllt Neifens Dichtung[132] nicht die Voraussetzungen der Gattungszugehörigkeit. Anderseits sollte man ebensowenig Anstand nehmen, des Kol von Niunzen unfeines Stück[133] eine Pastourelle zu nennen wie die zierliche Gelehrsamkeit von des Tannhäusers zweitem und drittem Leich (denen beiden übrigens ein traumhafter Zug eigen ist).

Das künstlerische Niveau jedenfalls, auf das Walthers Gründungsakt die Pastourelle hob, hat sie in deutscher Sprache nicht annähernd wieder erreicht. Sie war ein großer Versuch, diese Doppelbewegung Walthers: die Minnekanzone aus ihren verstiegenen Höhen herunter auf die Erde, die Pastourelle aus triebhafter Niederung herauf auf die Erde zu zwingen. Die *mâze* hätte ihm Dauer geben können. Aber sie versagte sich. Denn Göttinnen sind nicht minder Traumvisionen als das Glück[134].

[129] S. dazu auch Morets Hinweis auf die im Mhd. nur ein Mal vorkommende Bezeichnung *pasturête*, *Trist.* 8072 (*Mythe*, S. 191).

[130] John Meier, *Deutsche Volkslieder* 2/I, 1937, S. 150f. — „Das Lied von der Versuchung einer Grasmagd ist seit dem 16. Jahrh. gekannt", Erk-Böhme I, S. 252.

[131] s. Karl Vossler, Der Trobador Marcabru . . . S. 59f.

[132] Kraus *LD* 15, XXVII und (XLI).

[133] Kraus *LD* 29, I.

[134] Ich danke dem romanistischen Kollegen Hans Robert Jauss für Literaturhinweise und Auskünfte. — Korr. Note: Inzwischen erschien die Interpretation unseres Liedes von Fr. Neumann (*Die deutsche Lyrik*, Form und Geschichte, hg. von B. v. Wiese, Düsseldorf 1956, Bd. I, S. 62—70), die ich leider nicht mehr benutzen konnte. N. beläßt es bei der Reihenfolge *a b c*: „Wir haben kein Recht, die Überlieferung der ersten drei Strophen zu verlassen, da sie alles hergibt, was wir brauchen" (Anm. S. 433). Ich hoffe, daß die vorliegende Untersuchung uns dieses Recht wiedergibt und zur Pflicht steigert.

Landschaftsstil des Rokoko

von

Alfred Anger (Berlin)

Im zweiten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts breitet sich in der deutschen Literatur bei gewissen Autoren und in einer Vielzahl von Werken ein neuer Stil aus, welchen man, entsprechend den betreffenden Epochen der Kunst-, der Musik- und der Kulturgeschichte, „Rokoko" zu nennen sich gewöhnt hat. Abgesehen von bestimmten Vorläufern, Vorbildern und Voraussetzungen in der Antike, in Frankreich und England, aber auch in der deutschen, spätbarocken Galanten Literatur unterscheidet sich diese Rokokodichtung nicht nur von der vorausgehenden Literatur des siebzehnten Jahrhunderts, der Frühaufklärung und der nachfolgenden des Sturm und Drang, sondern auch von der gleichzeitig herrschenden Stilart der sentimentalen Dichtung[1]. Fragt man nach ihren ersten stilbestimmenden Zeugnissen, so wird man Hagedorns *Versuch in poetischen Fabeln und Erzählungen* (1738), seine frühen *Oden und Lieder* (1742 ff.) nennen, ferner Rosts *Tänzerin* (1741) und seine berühmten *Schäfererzählungen* (1742), Gleims *Versuch in scherzhaften Liedern* (1744 ff.), die Anakreonübersetzung von Uz und Götz (1746) oder den *Renommisten* (1744) von Zachariae. Ein großer Teil der frühen Rokokodichtungen erscheint vor allem in gewissen Zeitschriften, so in Schwabes *Belustigungen des Verstandes und Witzes* (1741 bis 1745), in den *Neuen Beyträgen zum Vergnügen des Verstandes und Witzes*, den sogenannten *Bremer Beiträgen* (1744 ff.) oder in dem *Schriftsteller nach der Mode* (1748 f.).

Ihren Höhepunkt und ihre größte Verbreitung erreicht die Rokokoliteratur aber erst in den fünfziger und sechziger Jahren. Hier entstehen Lessings *Kleinigkeiten* (1751), Geßners *Daphnis* (1754) und der erste Teil seiner *Idyllen* (1756), Weisses *Scherzhafte Lieder* (1758) und seine beliebten Singspiele, Gerstenbergs *Tändeleyen* (1759), Claudius' *Tändeleyen und Erzählungen* (1763), Thümmels *Wilhelmine* (1764), Wielands *Don Sylvio* (1764), seine *Comischen Erzählungen* (1765), der *Agathon* (1766—67), *Idris* und *Musarion* (1768), Goethes *Annette* (1767) und sein *Leipziger Liederbuch* (1769), — ferner die Hauptwerke von Dusch, Uz, Dreyer, Beyer, Naumann, Löwen, Zachariae usw. Damit ist aber das Ende des Rokokostiles noch lange nicht erreicht. In den siebziger, achtziger, ja neunziger Jahren findet sich noch eine Fülle von Zeugnissen in den Zeitschriften und Musenalmanachen. Geßners letztes Idyllenbuch erscheint erst 1772 und wird wiederholt gedruckt, wie überhaupt viele frühe Rokokowerke neu aufgelegt

[1] Der vorliegende Aufsatz ist nur das Nebenprodukt einer umfangreichen Untersuchung, die mit Hilfe der Begriffe des „Reizes" und des „Kleinen" eine inhaltliche wie formale Bestimmung der deutschen Rokokodichtung ermöglichen soll. Manche Probleme, die hier nur flüchtig angedeutet werden können, weil sie vom begrenzten Thema der Studie zu weit fortführen würden, werden in der größeren Arbeit an ihrem Ort ausführlich behandelt.

und erst in dieser Zeit zu größeren Ausgaben zusammengestellt werden. Die literarischen Erstlinge des jungen Heinse in den siebziger Jahren stehen ganz im Zeichen des Rokoko. Wielands Rokokoproduktion läßt nicht nach (*Kombabus* 1770, *Amadis* 1771, *Aspasia* 1773, *Der verklagte Amor* 1774, *Gandalin oder Liebe um Liebe* 1776, *Klelia und Sinibald* 1783, — und eine größere Anzahl kürzerer Erzählungen), wie auch viele seiner späteren Werke weiterhin eine Fülle von Rokokomotiven beibehalten (z.B. die *Abderiten* 1774—81, der *Oberon* 1780ff.). Daneben reichen die Dichtungen Clamer Schmidts, Gleims, J. J. Jacobis, Thümmels, Pfeffels und Weppens bis an die Schwelle des neunzehnten Jahrhunderts, ohne ihren Rokokogehalt wesentlich zu verändern oder gar zu verlieren.

Neben anderen inhaltlichen und stilistischen Gemeinsamkeiten zeichnet sich diese literarische Richtung durch Landschaftsschilderungen aus, die eigentümliche Züge tragen und deren charakteristische Erscheinungen eine eingehende Betrachtung lohnen. Ein längeres Beispiel aus Geßners Idylle *Der Frühling*[2] möge eine erste Vorstellung von der Art dieser Naturschilderungen vermitteln und im Laufe der Untersuchung als Belegsammlung dienen:

> *. . . der frohe Scherz, das laute Gelächter und Amor, schon lächelt er . . . schwinget den scharfgespanneten Bogen und schüttelt den Köcher; auch die Grazien mit umschlungenen Armen begleiten dich, fröhlicher Lenz! . . . die Vögel schwärmen froh in dem rötlichten Sonnenstrahl . . . Die Zephyre verkündigen euch* [die Düfte] *gaukelnd; sie hüpfen vom Hügel ins Thal und schwärmen durch Büsche und Wälder und lachen schalkhaft, wenn sie die Örter vorbeihüpfen, wo sie dem liebenden Schäfer die horchende Spröde im Busche verraten, oder schalkhaft beim Reihentanz die hüpfenden Mädchen schamrot gemacht; sie hüpfen zerstreut durch Gebüsche und Wälder und lispeln den schlafenden Nymphen und den Faunen in den Grotten eure Ankunft zu. Sie springen taumelnd hervor, die geißfüßigen Satyrn und die Faunen . . . Die Nymphen . . . gießen sprudelnde Bäche zwischen Bäume unter grünen Gewölben von Ästen hervor oder von buschigen Hügeln herunter in manchem rauschenden Fall; sie schlängeln sich durch Fluren und sammeln sich in Büschen und Hainen zu glatten Seen und umfassen da oft die zarten Glieder badender Mädchen . . . eine Schar silberner Wellen umhüpfte uns; frohe Zephyre gaukelten mit ihnen und jagten sie um das Schiff her, wenn sie mutwillig an selbigem aufhüpften und klatschten; sie jagten sie vom Schiff ans schattige Ufer, wo der Widerhall uns nachlachte; sie flohen in das winkende Schilf und hüpften dann wieder ans Schiff . . . .*

Wenn wir diesen Text zunächst auf seinen Inhalt befragen, so zeigen sich jene Motive, die wir vor allem der Welt des Rokoko zuzuschreiben pflegen: der Schäfer und die Spröde, tanzende und badende Mädchen, Amor mit Bogen und Köcher, Grazien, Nymphen, Faune, Satyrn und Scherze, sich schlängelnde Bäche und sprudelnde Quellen, fröhlich schwärmende Vögel, leichte, schalk-

[2] Geßner, S. 197f. Bei den Zitaten aus der Rokokoliteratur verweisen wir auf das im Anhang beigefügte Quellenverzeichnis und die dort angeführten Abkürzungen. Im Normalfall steht hinter dem Namen des Autors (oder, bei anonymen Texten und Zeitschriften, hinter dem Titelstichwort) Band- und Seitenzahl der benutzten Ausgabe. Wird ein Verfasser nach mehreren Ausgaben zitiert, so erscheint die im Quellenverzeichnis an erster Stelle genannte Ausgabe in der Zitatverweisung ohne Titelstichwort, alle weiteren Ausgaben tragen eine kennzeichnende Abkürzung, die im Quellenverzeichnis in Klammern beigefügt wurde. — Die Texte einiger Quellen konnten leider nicht mehr kollationiert werden.

hafte Zephyre usw. Aus anderen Beispielen kennen wir die schattigen, säuselnden Haine und Gebüsche, Veilchen und Rosen, girrende Tauben und Nachtigallen, die Bienenschwärme, die Libellen und vor allem die flatternden Schmetterlinge und die spielenden Lämmchen, die Hütten, Lauben und Grotten . . .

Wir haben die Motive und Gegenstände aus der Dichtung dem Kulturbegriff des Rokoko zugeordnet. Damit ist aber nur eine inhaltliche Bestimmung gegeben. Sind jedoch nicht auch, so wollen wir fragen, rein formale Bestimmungen möglich, die einen Stilbegriff zu bilden erlauben? Die Kunstgeschichte hat einige solcher Stilmerkmale des Rokoko herausgearbeitet. Neben der überall vorherrschenden Tendenz zum Kleinen und Intimen, auf die wir hier nicht näher eingehen können, ist es vor allem die „Bewegtheit" der Linien und Figuren, welche nach übereinstimmenden Aussagen alle Künste des Rokoko kennzeichnet. In der Garten- und Parkanlage wie in der Dekorationskunst, der Ornamentik und der Haar- und Kleidermode, — überall wird die etwa schon im Barock vorhandene „Bewegtheit" der Formen gesteigert, sie werden „beweglicher"; gerade Linienführungen werden in geschwungene oder sich schlängelnde Bewegung verwandelt, geometrisch regelmäßige Figuren aufgelöst, Symmetrie mit spielerischer Asymmetrie vertauscht. Das zeigt sich besonders auffällig in der Gartenkunst um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts. Die von strenger Kongruenz beherrschten Broderien der Blumen- oder Buchsparterres werden asymmetrisch, die Gerade zerflattert, man entdeckt den Reiz der schlängelnden Bäche und gewundenen Pfade, welche *bald in schmalen Krümmungen sich schlängeln, bald sich zu labyrinthischen Gängen verlieren* (Hirschfeld[3]). Man entdeckt die Anmut der sich wellenden Wiesenflächen, der krausen Gebüsche und weich schwingenden Hügel. Bei jeder neuen Windung des Weges soll dem Betrachter sich wieder ein anderer lauschig-intimer Winkel zeigen, eine neue Komposition der Linien und Figuren, die im schlängelnden Fortschreiten mannigfach wechselt.

Dem entspricht auch weitgehend die Auffassung von der Schönheit in dieser Zeit. Im achtzehnten Jahrhundert entwickelt sich ein neuer Schönheitsbegriff, für den sich Ausdrücke wie „Anmut", „Grazie", „Reiz", „Artigkeit" einstellen. So sehr diese sich auch im einzelnen voneinander unterscheiden mögen durch den verschieden großen Anteil an sinnlichem oder seelischem Gehalt, gemeinsam ist ihnen allen das Element der Bewegung; sie werden von den verschiedensten Theoretikern als „Schönheit in der Bewegung" umschrieben[4]. Schönheit bedeutet für das Zeitalter des Rokoko: bewegte Schönheit, und die Theorien der „Anmut", der „Grazie" und des „Reizes" empfehlen nachdrücklich die sanften und geschwungenen Bewegungen, die wechselvollen der gekrümmten Linie, der „Wellenlinie der Schönheit" und der „Schlangenlinie des Reizes" (Hogarth). *Keine Empfindung ist angenehm, wenn sie den Sinnen nicht durch eine sanfte Bewegung*

[3] *Das Landleben*, 3. Aufl., Lpz. 1771, S. 30.

[4] Vgl. Shaftesbury, Breitinger, Hogarth, M. Mendelssohn, Lessing, Home, Burke, Riedel, Watelet, Chr. L. von Hagedorn, Schiller.

wol thut, heißt es, um nur einen Text zu Worte kommen zu lassen, in der *Lehre von der Schönheit und der Kraft ihrer Reize* (1749)[5] schon vier Jahre vor Hogarths *Analysis of Beauty*. Und in dieser *Lehre von der Schönheit* lesen wir weiter: *Je näher die Sache der Runde kömmt, je schöner wird sie, und sie ist im höchsten Grad schön, wenn die Figur mit mancherley verbundenen und künstlich verteilten Krümmungen abwechselt.* — Können wir diese allgemeine Tendenz zur „Bewegtheit" und „Beweglichkeit", wie sie im Schönheitsbegriff und in den verschiedenen Künsten dieser Zeit erscheint, auch in den Naturschilderungen unserer Dichtung wiederfinden und genauer bestimmen?

Wir werden im Laufe unserer Untersuchung dabei nicht nur von wirklichen Bewegungen zu sprechen haben, sondern auch auf die Linien und Figuren, auf die Ornamente in der Rokokolandschaft achten müssen, wobei wir uns auf die Kunstgeschichte berufen dürfen. Obwohl diese es nur in Ausnahmefällen mit wirklichen Bewegungen zu tun hat, da ihre Gegenstände keine zeitliche Dimension besitzen, spricht sie seit eh und je bei der Beschreibung an sich unbewegter Linien und Formen, in der Baukunst und der Plastik, in der Malerei und der Ornamentik, ebenso wie beim Grundriß von Garten- und Gebäudeanlagen, mit gutem Recht im metaphorischen Sinne von Bewegung, Bewegtheit oder größerer und geringerer Beweglichkeit. Jede starre Linie wird ja in Bewegung übersetzt, wenn das Auge eines Betrachters ihrem Verlaufe folgt.

August Langen hat in einer grundlegenden und aufschließenden Studie[6] vor einigen Jahren den Begriff der „Bewegungslandschaft" formuliert und damit eine wichtige formale Bestimmung für die dichterische Landschaftsbeschreibung besonders des achtzehnten Jahrhunderts und der Frühromantik gefunden. Und in der Tat: Die Natur in den von uns herangezogenen Dichtungen ist voller Bewegtheit. Jedoch erweist sich bei näherem Zusehen, daß die hier vorhandenen Bewegungen einen anderen Charakter zeigen, als etwa die typischen Bewegungen in der Landschaft bei Klopstock oder in der Literatur des Sturm und Drang. Für diese mögen zur Veranschaulichung einige Beispiele dienen, auf die wir später wiederholt zurückgreifen werden.

Die Morgensonne wird schwül, Wolken strömen herauf, . . . Nun schweben sie, rauschen sie, wirbeln die Winde! Wie beugt sich der Wald, wie hebt sich der Strom! . . . Der Wald neigt sich, der Strom fliehet . . . (Klopstock, *Die Frühlingsfeier*[7])

Der Strohm gescht, springt über mir hin in die Tiefe, zerreißt die Klippe des Thals; fürchterlich hastu seinen Pfad in Wildnis geboten — Durchbrecher eigner Bahn — er reißt sich die hallende Tiefe hinunter, und Felsen stürzen ihm nach — Er höhnend Bäume anfaßt an ihrer Wurzel, und wirft auf ein ander Gestade — über seinen Sturz hervorstoßen junge Tannen, in sein Gebraus' wiederrauscht die geschlagene Fichte . . . (Mahler Müller[8])

[5] Breßlau und Lpz. 1749, S. 58f.

[6] *Verbale Dynamik in der dichterischen Landschaftsschilderung des 18. Jahrhunderts*, ZfdPh 70, 1948/49, S. 249ff.

[7] Klopstocks *gesammelte Werke* in 4 Bdn., Hg. Fr. Muncker, Stuttg. u. Berlin, o.J., Bd. III, S. 81.

schon rauschen und schlagen und brausen die Wetter und die Wälder heulen und sinken und beben und der verwundete Fels bükt sich ins schaudernde Thal. Da rollen die Donner im Aufgang, daß die Säulen des Niedergangs beben — (Mahler Müller[8])

Auch in diesen Naturschilderungen ist alles bewegt; aber kein Zweifel, die Art der Bewegtheit ist völlig verschieden von derjenigen, die sich in dem oben angeführten Beispiel von Geßner darstellte. Und niemand würde auf den Gedanken verfallen, die zuletzt zitierten Landschaftsbeschreibungen für den Rokokostil in Anspruch zu nehmen. Der Begriff der „Bewegung" bedarf also noch genauerer Bestimmungen; wir müssen verschiedene Aspekte der „Bewegtheit" unterscheiden lernen[9].

Bei allen Bewegungen kann man zwei Haupttypen voneinander unterscheiden: erstens die Bewegung „am Ort", zu der wir auch die rückläufigen, pendelförmigen Bewegungen rechnen dürfen, welche, horizontal als „hin und her", vertikal als „auf und ab", regelmäßig zu ihren Ausgangspunkten zurückkehren, und zweitens die Fortbewegung durch den Raum. Einen reinen Fall des ersten Typus bildet die Bewegung beweglicher aber ortsgebundener Körper[10].

Es webet, wallt und spielet Das Laub um jeden Strauch Und jede Staude fühlet Des lauen Zephyrs Hauch (Hagedorn, III, S. 73)

Vom West, der tanzend um ihr spielet, wallt ihr leißrauschendes Gewand, am Busen, den er schmäuchelnd kühlet, beschäftigt ihn ein neidisch Band (*Poet. Lex.*, S. 90)

Die Winde spielten itzt in kaum entstandnen Rohren: Die taumeln, sanft bewegt, und flüstern um den Strand; eine Muse, *deren leicht Gewand Nachlässig flatternd wallt* (Uz, S. 80 u. S. 85)

Wenn Zephyr mit den Aesten spielt, Sie schwenkt, und durch die raschen Blätter Mit buhlerischen Hauchen streifft (*Der Schriftsteller*, S. 573)

Durch das bebende Gesträuch (Jacobi, III, S. 115)

am schwirrenden Rohr; und junge wankende Blumen (Kleist, I, S. 258 u. I, S. 179)

das flatternde Gewand (Gleim, I, S. 172)

Zephyr *mit ihren Locken scherzt, mit ihrem Kleide spielt* (*Poet. Lex.*, S. 185 ff.)

Das Band vom Hut flog in den Lüften Und drehte wirbelnd sich herab (*Belustigungen*, 1744, II, S. 390)

Er [Zephyr] kräuselt Gras, und Laub (Zachariae, S. 152)

[8] *Idyllen*, Hg. O. Heuer, Bd. I, Lpz. 1914, S. 4f. und S. 133.

[9] Um nicht ins Uferlose zu gelangen, können nur wenige Zitate im vollen Wortlaut geboten werden. Die in den Anmerkungen angeführten Quellenangaben verweisen auf Parallelstellen, die sich beliebig vermehren ließen. — Wir werden darauf achten, daß möglichst verschiedene Dichter und Werke zur Sprache kommen, um einen Einblick in die Einheitlichkeit des Materials und einen Überblick über die weite Verbreitung des Rokokostiles zu verschaffen. Dabei nehmen wir weder die zitierten Autoren noch die zitierten Werke völlig für das Rokoko in Anspruch. Die Übernahme des Rokokostiles beschränkt sich bei vielen Dichtern wesentlich auf bestimmte Phasen ihrer literarischen Entwicklung. Auch können in den einzelnen Werken selbst die verschiedensten Stilarten in recht bunter Weise sich miteinander vermischen.

[10] Vgl. Richard Alewyn, *Eine Landschaft Eichendorffs*, Euphorion Bd. 51/1, 1957, S. 54.

Ein holder Zephir durchfährt die schlanken Spitzen des Grases Und hebt und stürzt sie wie Wellen des Bachs (Schrader, I, 16)[11]

Sehr häufig zeigen sich in unseren Texten diese wallenden, schwankenden und winkenden, taumelnden, flatternden, zitternden, spielenden, bebenden, tanzenden und schwirrenden, scherzenden, kräuselnden und wirbelnden, aber ortsgebundenen Bewegungen. Und die auf diese Weise in spielerische Bewegung versetzten Körper sind die kleinen Pflanzen, die Blumen, das Gras, das Schilf, das Rohr, die Zweige und das Laub der Gebüsche, der Sträucher und Bäume, aber auch die Gewänder der Schäferinnen und Nymphen, die Bänder an ihren Hüten oder Kleidungen und vor allem ihre aufgelösten Haare. Zu diesen Bewegungen gehört auch die Bewegtheit der kleinen Wellen in den Teichen und kleinen Seen, also überall dort, wo es nicht auf die Fortbewegung ankommt, wo nicht vom fließenden Wasser die Rede ist, was für die unzähligen Badestellen in der Rokokolandschaft meist zutrifft. Hier finden wir das Kräuseln, Spielen, Wanken und Wiegen, Scherzen, Wallen usw. wieder, und daneben vor allem die Bewegung des Hüpfens, die schon in dem oben zitierten Grundbeispiel von Geßner (s. o. S. 152) deutlich hervortrat. Die Ursache der Bewegung ist wie bei den Pflanzen und Gewändern in fast allen Fällen der Wind, auch wenn er nicht ausdrücklich erwähnt wird[12].

Die Zephyr' wiegten sich auf sanft geschwollnen Wellen (Weisse, 1759, S. 23)

Die Welle, *Die Sanfftsmuths voll zurücke wankt, . . . Die bald gedämpfft nur scherzt und kräuselt* (*Der Schriftsteller*, S. 573)

Durch ihn [Zephyr] *sieht man den Fluß sich rein und lieblich kräuseln* (*Poet. Lex.*, S. 185)

Der regen Wellen Glanz und Spielen (Hagedorn, Seuffert, 74/278)

Die besondere Bewegtheit der ortsgebundenen Objekte erzeugt nun nicht nur eine Vielzahl von akustischen Wahrnehmungen in der Rokokonatur — das Säuseln, Flüstern, Lispeln und Rauschen des Grases, des Schilfs, der Gebüsche und Haine, das Lispeln, Flüstern, Rieseln und Plätschern der kleinen Wellen, wodurch die optische Bewegung der Pflanzen und des Wassers auch vom Ohr

[11] Vgl. Hagedorn, III, S. 100; Zachariae, S. 420; *Belustigungen*, 1744, II, S. 359; ebda., S. 388; Gleim, I, S. 2; ders., *Versuch*, I, S. 46; Gerstenberg, 1765, S. 20 (Blumenblätter „tanzen"); Wieland, I, S. 17; Uz, S. 50, 59, 89; Rost, S. 47; Geßner, S. 192, 203, 212, 248, 249: *und zwischen den Stämmen der Bäume flatterten fruchtbare Gesträuche*; ebda., S. 7: *Wie lieblich hüpfen die Blätter im Mondlicht*; Jacobi, II, S. 185; *T. Merkur*, I, 2, S. 134: *Wenn das Laub die Winde kräuseln*; *Der Schriftsteller*, S. 95; Kleist, I, S. 181, 215, 230, 244; Koch, I, S. 10, 132, 241.

[12] Vgl. Wieland, XXIII, S. 103: *Im stillen Bache sich die Silberwellen kräuseln*; Hagedorn, III, S. 117: *mit spielenden Wellen*; Berger, S. 25f.: *Wo die kleinen Silberwellen . . . Hüpfen*; ebda., S. 34; Jacobi, *Briefe*, S. 28: *So hebt mit einem Morgenwinde Des Baches kleinste Welle sich*; Geßner, S. 23: *wie hüpfen die Wellen um die runden Kniee, als ob sie versuchten, noch höher zu hüpfen*; ebda., S. 4: *und küßt mit hüpfenden Wellen die Blumen des Ufers*; ebda., S. 190: *wie die Wellen hier im Sonnenlicht hüpfen*; ebda., S. 18, 81, 198; Schmidt, S. 23; Götz, *Verm. G.* I, S. 85; Jacobi, III, S. 33; *T. Merkur*, V, 2, S. 135; Hagedorn, 1764, III, S. 115; Bürger, DNL., S. 481; *Kleine Gedichte*, S. 15f.

aufgenommen werden kann —, sie ruft auch bestimmte Lichterscheinungen hervor, die in unseren Texten sehr beliebt sind[13]:

wo unter schlanken Eichen das Mondlicht und dunkle Schatten durcheinander hüpfen; und der Sonnenschein streute schwebende Schatten der Blätter auf ihn hin: o ich seh ihn noch, sie hüpften auf seinem schönen Gesicht umher, die Schatten der Blätter; im dunkeln Laubgewölb' Die Zephyr mit den Blüten spielten, Und mit dem sanftbewegten Laub, Daß schnellverschwundne Sonnenstrahlen Auf Wellen, Schaum und weichem Moos, Wie Lichter durch den Schatten blitzten (Geßner, S. 4, 87, 196 f.)

So daß der matte Schein, der durch das Laubwerk zittert (Wieland, XXII, S. 113)

Ein säuselnd Abendlüftchen kühlte Die lechzende Au'; und durchs Gebüsch Und um die schlanken Pappeln spielte Die sinkende Sonne zauberisch (ders., XXI, S. 109)

Der Sonne wallend Gold wirft dort ein zitternd Licht, Auf grüne Wipfel hin (ders., I, S. 82)

Der Sonnenstrahlen flüchtiges Blitzen Spielt auf der dunkeln Blätter Spitzen (Hagedorn, Seuffert, 81/171)

Der Bäume spielende und grüne Dunkelheit (ebda. 75/17)

Denken wir an das „Lieblingsplätzchen" des Rokoko. Es ist von Gebüschen eingeschlossen und vom Laub der Bäume überwölbt. Und in diesen „grünen Schatten", wie die häufig gebrauchte formelhafte Verkürzung lautet, finden die meisten Szenen statt. Hier aber herrscht die „grüne Dunkelheit", die „grüne Nacht", das angenehme „Gemisch" von Licht und Schatten. „Zephyr" bewegt die Zweige und das Laub, und wenn nun Sonnen- oder Mondstrahlen durch die beweglichen Zwischenräume auf den Boden, auf die Stämme der Bäume, die Wände der Lauben oder die Menschen fallen, dann ergeben sich jene spielerischen, schwankenden, hüpfenden oder zitternden flüchtigen Lichtreflexe, welche in der Rokokonatur in großer Zahl zu finden sind. Oft wird dabei auch die eigentliche Ursache dieser Erscheinungen, der Wind, weggelassen und einfach von den „spielenden Schatten" ,der „spielenden grünen Dunkelheit" oder von den „beweglichen Schatten" gesprochen. — Ähnliche Bewegungen von hüpfenden und scherzenden Lichtern entstehen, wenn die Lichtstrahlen auf einen in sich lebhaft bewegten Körper (z.B. das Laub oder das Wasser) auftreffen und zurückgeworfen werden. Ausgemalt haben uns solche Szenen vor allem Wieland und Geßner. Die verkürzten Formeln dafür sind überall zu finden.

Haben wir zuerst die mannigfachen Bewegungen der ortsgebundenen Körper und die an ihnen hörbar und sichtbar werdenden Phänomene aufgesucht, so wenden wir uns nun den nicht ortsgebundenen Gegenständen in der Rokokonatur zu. Bei ihnen ist zwar immer eine Fortbewegung vorhanden, aber diese wird in bestimmter Weise aufgehalten, gestört oder verunklärt. Blicken wir zu-

[13] Vgl. Koch, I, S. 241: *Das leichte Gesträuch . . . warf kleine bewegliche Schatten auf sie hin*; Naumann, *Hirten*, S. 4: *Dein mattes Zitterlicht* [Mondschein durch Laub]; Thümmel, V, S. 62: *Hier — wo der verschwiegene Mond nur durch die Blätter über dem grünen Rasensitze zitterte*; Hagedorn, II, S. 109; Hagedorn, Seuffert, 81/171; Geßner, S. 254; Kleist, I, S. 215, 244.

nächst auf die sich schlängelnde Bewegung und gleichzeitig auch auf die von Hogarth und Burke empfohlenen Schlangenlinien als ruhende Ornamente, weil es sich hier nicht nur um die Beschreibung wirklicher Bewegungen sondern oft um Linien und Figuren in der Rokokolandschaft handelt. Ängstlich wird jede Geradlinigkeit vermieden. Fließendes Wasser zum Beispiel nimmt in unseren Texten nie einen geraden Lauf. Unzählige Quellen, Bäche und Flüßchen schlängeln sich zwischen Veilchen und Hügeln, zwischen Rohr und Buschwerk, durch den Hain, den Garten, das Tal. Dasselbe gilt aber auch für die Wege und Pfade, die als *schlangengleich gewundne* Gänge den Park oder die Landschaft durchziehen. Kränze von anmutigen Gebüschen durchwinden das Gefilde, und selbst die Täler werden zu *krummen, hin und her gekrümmten* Gründen[14]. Wie die horizontale, so windet sich auch die vertikale Bewegung und Linie: Efeu, Geißblatt, Waldwinden und Blumenketten schlingen sich um die Lauben und Hütten, um die Stämme der Bäume und schlängeln sich bis ins Blätterdach empor[15]. Die Freude an der gekrümmten Linie erklärt die Vorliebe für die Rank- und Kletterpflanzen in der Rokokonatur. Selbst die Bäume werden manchmal sogar der Spiralbewegung unterworfen und müssen *mit gewundnem Stamm sich schlingend stützen und vereinigt küssen*[16]. Diesem Bedürfnis nach der Schlangen- oder Spirallinie entspricht, wie wir aus den in den Anmerkungen angeführten Beispielen entnehmen können, ein umfangreiches Vokabular. Da gibt es Schlangenbäche, Schlangenbüsche, den Schlangenlauf, krumme Ufer, krumme Schneckengänge und tausend krumme oder schlangengleich gewundene Pfade, gekrümmte Gänge, gekrümmte oder geschlungene Bäche und krumme Flüsse, — oder Ausdrücke wie: *in sanften Schlangen, mit mancher schlängelnden Krümmung*, in *unzähligen Krümmungen* etc.

[14] Vgl. hier folgende Beispiele für die Schlangenlinien. Kleist, I, S. 202: *Im krummen Ufer Silberbäche schleichen*; ebda., S. 233: *ein Bach, in Binsen sich windend*; ebda., S. 261: *Um bunte Kränze des Erdreichs Schleicht Brombeer langsam im Klee, zieht grüne Netze dazwischen, Mit sich durchschlingenden Ranken*; Götz, *G.*, S. 38: *und vor ihr flos ein krummer Schlangenbach*; Götz, *Verm. G.*, III, S. 31: *Gekrümmte Bäche*; ebda., S. 52: *Den krummen Lauf*; Thümmel, IV, S. 189: *schlängelnde Nebenwege*; *Poet. Lex.*, S. 27: *die krummen Thäler*; ebda., S. 163f.: Täler, *die hin und her gekrümmt*; ebda.: *Des Thales krummgeschlungne Gründe*; Wieland, V, S. 280f.: *den anmuthigen Gebüschen . . . womit die bezaubernden Landschaften . . . wie mit Kränzen durchwunden sind*; VI, S. 200f.: Bäche, *die den Garten durchschlängelten*; XXI, S. 127 u. S. 128; IX, S. 222f.; VIII, S. 17; IV, S. 4: Pfade, *die zu deinem Tempel sich winden*; VIII, S. 156: *Durch schlangengleich gewundne Pfade Ging Itifall*; Rattlef, II, S. 17; Schreiber, S. 30; Gerstenberg, 1759, S. 18: *Du Quell, der sich durch Wiesen schlängelt*; *Possen*, S. 49: ein Garten mit *krummen Schneckengängen*; Schrader, I, S. 25: *Das Thal . . . von klaren Bächen durchschlungen*; *Der Schriftsteller*, S. 96: *Izt find ich einen Steig, der sich ums Wasser krümmt*; ebda., S. 433: ein Bach, der *zärtlich schlingend sich um stolze Gärten krümt*; Hagedorn, 1764, II, S. 81; *Belustigungen*, 1741, II, S. 313; ebda., S. 484; Zachariae, S. 6; Geßner, S. 19, 35, 89: *Hain mit seinen gekrümmeten Gängen*; Wieland, *Aurora*, 1. Fass., S. 219.

[15] Vgl. Geßner, S. 13: *Eine Kette von Blumen schlängelte sich an hohen Stangen, bis an die Spitze hinauf*; ebda., S. 67, 82, 189, 249f.; Jacobi, *Winterr.*, S. 98; *Musenalmanach* 1771, S. 9: *Epheu schlinget sich mit Lust Um bemooste Rinden*; Schrader, I, S. 28; Kleist, I, S. 261; *Almanach der Grazien*, S. 111: *Auch wand sich zu kühlen Lauben Jeder Busch empor*; Goethe, I, S. 220.

[16] *Poet. Lex.*, S. 14; vgl. Jacobi, II, S. 5: *In des Lenzen Blüthenreich Halte der Zweig den Zweig umwunden.*

Bei allen diesen Linien und Bewegungen können wir nun die Beobachtung machen, daß das Element der Fortbewegung vom Ausgangspunkt durch die ständigen Querbewegungen weitgehend unterdrückt und verwischt wird. Wenn ein Bach „sich schlängelt", so kommt es vor allem auf die seitlichen Abschweifungen von der geraden Linie, weniger auf die Längsachse der Bewegung an, wie wir unten an einem Beispiel ausführlich darlegen werden. Ebenso ist es beim „Hüpfen". Hier dominiert in der Vielzahl der Beispiele nicht die Vorwärtsbewegung, sondern ihre ständige — in diesem Falle vertikale — Unterbrechung: das „Auf und Ab"[17]. Und nicht nur die Aufwärtsbewegung wird durch die Spirallinie verzögert, auch die Abwärtsbewegung irrt von der lotrechten Bewegungsachse ab: *Die weißen Blüthen taumeln von den Zweigen Verliebt herab auf Laurens Brust. In süßer Irre sanft herumgetragen Verziehn und sinken sie gemach* (Uz, S. 173).

Doch wenden wir uns einer längeren und beispielhaften Bachbeschreibung von Wieland (aus der Rokokoerzählung *Gandalin oder Liebe um Liebe*, XXI, S. 104f.) zu:

Und schlängelnd durch den Garten floß
Ein Bach, mit Büschen aller Arten
Umgeben, Hohlunder und Schasmin,
Rosen, Acazia, und so weiter — [!]
Auf glatten Kieseln, still und heiter
Rieselt' er zwischen den Büschen hin
Sich windend, blinkte wie ein Spiegel
Bald da bald dort durch wankendes Rohr
Und dünn gewebte Zweige, verlor
Allmählich sich hinter einem Hügel
Voll Bäume, kam anderswo hervor,
Machte bald kleine Wasserfälle,
Bald unter Felsen und wildem Gesträuch
Zum Baden eine sichre Stelle,
So heimlich, still und dunkel, daß euch,
So wie ihr den Ort betratet, gleich
Die Lust zu Baden ergriff. —

Hier wird der sich schlängelnde Weg eines Baches durch einen Garten dargestellt. Aber selbst beim fließenden Wasser, welches doch eine wirkliche, un-

[17] Vgl. Gerstenberg, 1765, S. 6: *Es hüpft daher auf goldenen Aesten Der Lenz*; *Kleine Gedichte*, S. 8: Zephyre *hüpften über Blumen*; Berger, S. 25f.; Gleim, I, S. 381: *Die Ziegenherde hüpft*; ebda., VII, S. 98; Uz, S. 59: *Sie* [die Nachtigall] *hüpft von Zweig auf Zweig*; Kleist, I, S. 252: *Die bunten Stieglitze hüpfen So fröhlich auf Strauch und Gebüsch . . . Ihr Lied hüpft fröhlich wie sie*; ebda., S. 255; Kretschman, S. 17; *Almanach der Grazien*, S. 111: *Jauchzend hüpfen nun die Spiele, Rosen in dem Haar*; Jacobi, II, S. 54: *Man sah die guten Kinderchen In Mirthenwälder hüpfen*; Geßner, S. 20, 27, 30, 37, 49, 50, 60, 89, 97: *sieh die Faunen, die Nymphen, wie sie hüpfen*; *Neue Beyträge*, 1744, I, S. 399; *Der Schriftsteller*, S. 19; Patzke, I, S. 17; *Kleine Gedichte*, S. 148: Drei Schäferinnen *Hüpften, wie der junge Zefir, Leicht, und zischend überm Grase Über froher Blumen Spitzen*; Hagen S. 27; Götz, *Verm. G.*, III, S. 50. — Das „Hüpfen" ist überhaupt das am häufigsten auftretende Bewegungsverb des Rokoko. In dem zu Anfang (S. 152) zitierten Geßnertext kommt es allein siebenmal vor.

umkehrbare Fortbewegung zeigt, haben wir nur scheinbar in der Beschreibung ein geordnetes, unumkehrbares Nach- und Hintereinander von verschiedenen Raumpunkten vor uns. Die Bewegung verläuft ja nicht so, daß der Bach erst zwischen Büschen sich windet, danach durch das Rohr blinkt, dann sich hinter einem Hügel verliert, dann anderswo hervorkommt, danach einen kleinen Wasserfall durcheilt, dann eine sichere und versteckte Stelle zum Baden bildet und endlich den Garten verläßt. Das zweifache „Bald — Bald" ist nicht als ein Nacheinander zu verstehen, welches die einzelnen Bewegungen des Baches auf einer zeitlichen Achse hintereinander aufreiht, sondern als willkürliches Hier und Dort. Dem entspricht das räumlich ungewisse Herumirren der Blicke des Betrachters, wie es sich auch sprachlich in dem *da*, *dort*, und *anderswo* abzeichnet. Die regelmäßige Vorwärtsbewegung durch den Raum ist also gestört, auf sie kommt es gar nicht an. In Wirklichkeit handelt es sich um ein regelloses „bald hier — bald dort", und dieses bedeutet wiederum nichts anderes als ein sprunghaftes „hin und her", wenn nicht eines Körpers, so doch des Blickes und der Aufmerksamkeit[18].

Die lebhafte „Hin-und-her"-Bewegung ist überhaupt eine der häufigsten in unseren Texten. Sie ist, wie wir gesehen haben, nicht nur charakteristisch für die Bewegtheit der ortsgebundenen Gegenstände (*Sieh! er* [Zephyr] *wälzt sich auf dem Grase, Und im wälzen küßt er Blumen, Und die wankende Narzisse, Wird verliebt und küßt ihn wieder*, Gleim, *Versuch*, I, S. 46), sondern auch der nicht ortsgebundenen Körper: so für die Vögel, die Schmetterlinge, die Liebesgötter usw.[19]. Und das ist ihnen gemeinsam, daß sie stets zu ihrem Ausgangspunkt oder doch in seine Nähe zurückkehren, was nichts anderes heißt, als daß diese Bewegungen rückläufig sind. Hierher gehören auch in gewisser Weise die beliebten Bewegungen des „Haschens" und „sich Jagens"[20].

> *Hier sieht man Grazien, in frischen Blumenkränzen, Die Freuden und den Scherz, bald flüchtig, bald in Tänzen; Den Witz, die blöde Unschuld, die jugendliche Schaam, Den flatterhaften Leichtsinn, den angenehmen Gram, Den losen Eigensinn, auf Blumen, in Gebüschen, Mit Amors unter sich, sich jagen und erwischen. Sie werfen sich mit Rosen, sie tanzen Hand in Hand, Durchschlüpfen die Gebüsche, und schwärmen . . .* (Dusch, *T.*, S. 9)

[18] Andere Beispiele und weiterführende Beobachtungen hierzu auf S. 166.

[19] Vgl. etwa Gleim,VII, S. 92: *Lieb = Täubchen, fliege hin und her So munter, so vergnügt Und so beweglich ungefähr, Wie wol dein Täuber fliegt*; Hymmen, S. 41: *Die Schmetterlinge sind doch weiblichen Geschlechts. Sie flattern links und rechts Mit ihrem farbichten Gefieder*; Uz, S. 65: Liebesgötter *Flatterten von Kuß zu Kuß, Von der Blonden zur Brunette*; Thümmel, II, S. 204: *Und schwirrten auf und ab und flogen aus und ein*; Michaelis, I, S. 8: *Kleine Honigträgerinn! Fröhlich summst du her und hin*; *Kleine Gedichte*, S. 18ff.; Naumann, S. 5; Götz, *Verm. G.*, III, S. 123f.

[20] Vgl. Jacobi, *Briefe*, S. 8: *Wo Liebesgötter rings um ihn Sich taumeln, sich einander iagen*; *Kleine Gedichte*, S. 15f.: die Wellen *fiengen sich im Rollen, Und küßten sich wie Schwestern*; *Iris*, I, S. 98 (Mädchen); Unzerinn, S. 39 (Zephyre); Geßner, S. 192 (Zephyre); ebda., S. 198 (Wellen); ebda., S. 5 (Insekten); ebda., S. 254 (Liebesgötter und Bienen); Kleist, II, S. 62: ein Baum, *Um den ein Heer von Schmetterlingen sich Mit hundertfarb'gen Flügeln jagt*; ebda., I, S. 242 (Schmetterlinge); Dusch, *T.*, S. 7 (Faune, Nymphen und Satyrn); Bürger, DNL., S. 481; *Musenalmanach*, 1771, S. 9; Gerstenberg, 1765, S. 42; Wieland, II, S. 128 (Schäferinnen); Rönnberg, S. 47 (Mädchen).

Die nekenden Zefire Sie flatterten geschäftig, Um Wangen, und um Naken, und haschten sich einander, Und herzten sich, und flogen, Und hüpften über Blumen (*Kleine Gedichte*, S. 8)

Auch in diesen Beispielen, und deshalb wurden sie so ausführlich zitiert, zeigt sich, wie oben in unserem Wielandtext, das charakteristische, räumlich unbestimmte Herumirren, das „Bald hier — Bald dort", dem wiederum eine zeitliche Regellosigkeit entspricht. Die Verben Haschen und Jagen werden nun aber meist reflexiv gebraucht und auf ganze Schwärme von Schmetterlingen, Zephyretten usw. bezogen. Die Liebesgötter, Grazien, Faune und Nymphen, Zephyre, Schmetterlinge, Bienen und sonstige Insekten, die Wellen eines Baches und die Schäferinnen haschen und jagen sich gegenseitig, wobei die Rollen ständig vertauscht werden können, indem aus dem eben noch Gejagten plötzlich der Jagende wird. Die Bewegung ist also rückläufig,ein lebhaftes „Hin und Her" mit ständig und unerwartet wechselnder Richtung, und sie wird sich nicht, wie bei einer wirklichen Jagd, unabsehbar weit vom Ausgangspunkt entfernen, sondern immer wieder in dessen Nähe zurückkehren, was allerdings den reinen Bewegungssinn des Haschens und Jagens überschreitet und den Begriff des „Spiels" einbezieht, der erst später behandelt werden soll.

Daß die bisher untersuchten Bewegungen „am Ort" bleiben und nicht als Fortbewegungen durch den Raum mißverstanden werden können, dazu trägt in entscheidender Weise die eigentümliche Raumgestaltung der Rokokonatur bei. Blicken wir noch einmal auf den oben (S. 159) angeführten Wielandtext zurück. Dort können wir beobachten, daß der beschriebene Bach an keiner Stelle aus der engeren Umschließung durch die *Büsche aller Arten*, die ihn *umgeben*, noch aus der weiteren des Garten heraustritt. Die Bewegung bleibt begrenzt. Dies ist aber keine zufällige Einzelbeobachtung sondern typisch für die Landschaftsformen in der Rokokodichtung überhaupt. Es gibt kein liebliches Tal, kein blühendes Gefilde, um das sich nicht ein Kranz von Hügelketten und Hainen schlänge, keinen Hügel, keinen Garten, keine Wiese und keine Lagerstelle auf weichem Moos oder Gras, die nicht vom Zirkel eines Gebüsches umkränzt oder von Bächen und Quellen umflossen wäre, keinen Teich oder kleinen See, um den sich nicht ein dichter Kreis von Rohr und Hecken schlösse, und keine Quelle, die nicht tief im schattigen Hain versteckt läge. Zu dieser seitlichen Einschließung gesellt sich die Abgrenzung nach oben. Der umschlossene Raum ist überwölbt von „grünen Schatten", von der schützenden Dunkelheit der Bäume und Sträucher[21].

[21] Vgl. *Der Schriftsteller*, S. 19: *Sonnigte Fluren, schön umringt mit Büschen*; ebda., S. 573, 574, 96; Götz, *Verm. G.*, III, S. 28; Geßner, S. 52, 67, 82, 83, 249; Jacobi, III, S. 87, 93; Wieland, VIII, S. 163: Brunnen, *Um den in weitem Kreis sich Hecken von Schasmin, Akazien und Amaranthen ziehn*; ebda. S. 160; IX, S. 222; VI, S. 167; XXII, S. 72: *Im engsten Kreise zog ein Kranz von Rosenhecken Sich her um einen vollen Quell*; Koch, I, S. 77, 111, 133: *Den Rand* [einer Quelle] . . . *Beschattet ein von Bäumen reiches Thal*; Uz, S. 15f., 25, 50, 66, 89, 231, 280 f.; Gleim, II, S. 70; II, S. 131; VI, S. 107; Bürger, DNL., S. 33; Dusch, III, S. 75: *Hier unter Schatten schläft, die eine Grott umfassen*; Dusch, *T.*, S. 6: *Hier kränzt ein Wald von Buchen*

Dieser umgrenzte kleine Raum, der allerdings nur selten die geometrisch regelmäßige Figur des Kreises aufweist, wird oft auch dort allseitig geschlossen vorgestellt, wo er in der Wirklichkeit zumindest nach einer Seite offen bleiben muß; so zum Beispiel im Bilde des Baches: *Er war umkränzt von jungen Weiden, Ein schattenreicher Kreis von Bäumen schliesst ihn ein, O Bach! den Rohr, Gebüsch und Wald umfangen*[22]. Die Fortbewegung des Baches wird aufgehalten, man folgt ihr nicht aus der Umgrenztheit in die Weite der Ebene — es sei denn, daß die Bewegung in einen ebenso geschlossenen Raum führe —, man vergnügt sich an ihr innerhalb der gewählten kleinen Welt.

Inmitten dieses „Lieblingsplätzchens", dieses *schön beblümten kleinen Raumes* (Gleim), dieser *kleinen Welt von blühenden Gefilden* (Jacobi), dieser *schönsten Stelle* der Natur (Koch), in denen wir das von Hagedorn bis Bürger vorherrschende Raumideal der Zeit und zugleich den antiken „locus amoenus" erkennen[23], befinden sich nun, ebenso eng umfangen von der Natur und selbst wiederum erneut einschließend, die zum unentbehrlichen Requisit dieser Naturschilderungen gehörenden ländlichen Aufenthaltsorte der Menschen: die dicht verwachsene Laube, die Grotten und Höhlen, die Hüttchen und Tempel, der Pavillon und das kleine Gartenhaus[24]:

> *Dieses stillen Thales Mitte Birget einsam meine Hütte, Die mit Hecken rund umzogen, Strahlet wie ein Regenbogen. Hier ein Wäldchen, dort ein Hügel, Hemmen scharfer Winde Flügel . . .* (Schaz, S. 262)

In diesem Beispiel kündet sich auch schon die Neigung der Rokokodichtung an, eine Umschließung in die andere zu verschachteln. Im extremsten Fall birgt das „liebliche Gefilde" ein umkränztes Tal, dieses umschließt einen kleinen Hain, welcher seinerseits einen kleinen See umfängt, in dessen Mitte auf einer kleinen Insel, von Buschwerk umschlungen und von grünen Bäumen überwölbt, die von Efeu und Rosen umrankte Laube steht. Schon der Erfinder der Gärten, Geßners Lycas (S. 82), umgibt seinen Lieblingsplatz bei der Ulme, unter deren Schatten ihm seine Chloe die ersten Küsse gab, mit mehrfachen Kreisen. Zuerst pflanzt er Rosenstauden *um die Ulme her* und läßt die Waldwinde *sich an ihrem*

das veilchenvolle Thal; ebda., S. 7, S. 8; Hagedorn, III, S. 133: *Laß uns die Thäler suchen, Geliebtes Kind, Wo wir von Berg und Buchen Umschlossen sind*; *T. Merkur*, V, 2, S. 134; ebda., VII, 1, S. 18 und S. 19; Unzer, S. 18; Schrader, I, S. 6, 14, 27; Weisse, I, S. 31, 38; Kleist, I, S. 172: *Die Wiese blüht umkränzt mit jungem Rohr.*

[22] Die angeführten Zitate: *Poet. Lex.*, S. 10f.; vgl. Claudius, S. 15; Götz, *Verm. G.*, III, S. 53; Jacobi, III, S. 87; ebda., III, S. 86. Weitere Belege: vgl. Anm. 21.

[23] Vgl. hierzu vor allem W. Flemming, *Der Wandel des deutschen Naturgefühls vom 15. zum 18. Jahrh.*, Halle 1931, S. 97 ff. Zum Begriff des „locus amoenus" vgl. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, S. 200 ff.

[24] Vgl. Götz, *G.*, S. 69; Breitenbauch, S. 15; Wieland, V, S. 41; ebda., V, S. 99; VI, S. 270; Kleist, I, S. 237; *T. Merkur*, VII, 1, S. 18; Zachariae, S. 143; Geßner, S. 105; Michaelis, S. 366; Dusch, *T.*, S. 6, 26, 95; Schaz, S. 262; *Scherze d. l. Muse*, S. 55; Gleim, VII, S. 5 f; Wieland, *Aurora*, 1. Fass., S. 220: *Grotte . . . um die des Weinstocks Ranken, Waldlilien und düftender Schaßmin Ein leichtgewebtes Gitter ziehn.*

Stamm hoch hinaufschlingen; dann legt er dort einen Blumengarten an, und *um den Blumenhain her* leitet er eine Quelle, *daß er zur kleinen Insel wird*, und schließlich pflanzt er um diese Insel *ringsumher ... einen Zaun von Dornbüschen.* Überall treffen wir in unseren Texten auf diese doppelten, drei- oder vielfachen Umgrenzungen eines Lieblingsplatzes[25].

Wenn aber ausdrücklich einmal ein langer Weg in gerader Richtung dargestellt wird, so führt er in den meisten Fällen aus der größeren in die kleinere Umschlossenheit, aus der Weite in die Enge. Wieland geleitet uns zum Beispiel im sechsten Buch des „Agathon" (IX, S. 260ff.) in die Gartenanlage der Danae, dort in einen *kleinen Wald von Myrten- und Citronenbäumen*, weiter *in die Mitte des Wäldchens, wo Gebüsche von Schasminen, Rosen und Akazien eine Art von halb zirkelndem Amfitheater bildeten, unter welchem ein zierlicher Thron von Laubwerk und Blumenkränzen für die schöne Danae bereitet stand* — damit ist der Schauplatz der folgenden Handlung gegeben. An einer anderen Stelle (X, S. 44) schweift Agathon in den Hainen, die den Tempel zu Delphi umgeben, umher. Er *verirrte* sich in eine Gegend, *die das Ansehen einer Wildniß hatte, aber der anmuthigsten, die man sich nur einbilden kann. Mitten darin ließ das Gebüsche, welches sich in vielen Krümmungen, mit hohen Cypressen und selbst gewachsenen Lauben abgesetzt, um sich selbst herum wand, einen offnen Platz, der auf der einen Seite mit einem halben Zirkel von wilden Lorberbäumen eingefaßt, auf der andern nur mit niedrigem Myrtengesträuch und Rosenhecken leicht umkränzt war. Mitten darin lagen einige ... Urnen ... und aus jeder Urne ergoß sich eine Quelle in ein geräumiges Becken*, worin Frauen zu baden pflegen. Da findet er seine Psyche. Oder Don Sylvio (V, S. 21f.) zieht sich in den Garten seiner Tante zurück. Dort sucht er eine besonders verschwiegene Ecke auf, wo er sich eine Art von Laube anlegt, von Linden überschattet, mit Wänden von Myrten, mit Rosenhecken und Geißblatt durchwunden, und in diese Laube baut er überdies noch ein kleines Kabinett ein, in welchem er *oft halbe Nächte mit Träumereyen* zubringt. — Daß dieser räumlichen Bewegung in die eng umgrenzte Geschlossenheit auch die Handlungsführung vieler Rokokoerzählungen entspricht, gehört in einen anderen Zusammenhang und kann hier nur erwähnt werden.

Die Vorliebe für den umschlossenen kleinen Raum im zweiten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts mag verschiedene Ursachen haben: das Gefühl des umschützten, traulichen Geborgenseins vor den Aufregungen der „großen Welt", die intim-gesellige Gemütlichkeit im Kreise der treuen Familie, der redlichen Freunde beim fröhlichen Becherklang oder (als das spezifische Motiv des Rokoko) die Verschwiegenheit und Sicherheit des heimlichen Liebesverstecks:

> *Da ist ein kühler Ort, dem keine Schönheit fehlet, Den Amor hundertmal der Eifersucht verhehlet. Und dem allein entdeckt, der ihn zum Führer wählet ... Ein dick Gesträuch umschränkt die innre Spur* [des Baches], *Wohin oft Wunsch und Sehnsucht leiten, Auf diesen Platz lockt uns die Liebe*

[25] Vgl. *Der Schriftsteller*, S. 157f.; Götz, *Verm. G.*, I, S. 100; Jacobi, *Briefe*, S. 98ff.; Geßner, S. 12, 122, 203 f.; Wieland, IX, S. 44; Gleim, II, S. 131; ebda., S. 378; Jacobi, II, S. 82.

nur, Und ihre Mutter, die Natur ... Hier schließt sich Busch und Wald, sie [das Liebespaar] *hülfreich zu verstecken* (Hagedorn, 1764, II, S. 82f.)

Es scheint für die Entwicklung des Naturgefühls schon bemerkenswert, daß das Lieblingsplätzchen gerade in der Natur gesucht und gefunden wird. Wichtig für unseren Zusammenhang ist aber allein die Umschlossenheit des Naturschauplatzes in der Rokokodichtung und weiter die Tatsache, daß keine Bewegung, ohne in eine andere, oft noch größere Enge zu führen, aus dieser Welt hinausweist. Die Landschaft hat keine Ferne und kennt infolgedessen keine weiträumigen geraden oder wenig gekrümmten Linienführungen. Die Kreisfigur, wie wir vereinfachend die beschriebene Form nennen wollen, ist der Rahmen und damit die Grenze aller Linien und Bewegungen.

Wir haben bisher die Bewegung „am Ort" untersucht: die Bewegungen der ortsgebundenen Körper und bestimmte Fortbewegungen, die im „sich Schlängeln" und „Hüpfen" durch horizontale und vertikale Abschweifungen verunklärt oder, vor allem in den Bewegungen des „Hin und her", des „sich Haschens und Jagens" auf begrenztem Raume, rückläufig werden. Bevor nun von den wirklichen Vorwärtsbewegungen zu sprechen ist, wollen wir einen Blick auf die sprachlichen Mittel werfen, durch die, wie August Langen gezeigt hat[26], Bewegung dargestellt wird: auf die Verben. Eine bestimmte Gruppe von Bewegungsverben kehrt in den Naturschilderungen der Rokokodichtung immer wieder: scherzen, spielen, tändeln, gaukeln, taumeln, schlängeln, tanzen, hüpfen, beben, flattern, irren, schwärmen, schwirren, sich wälzen, zittern, sich tummeln, kräuseln, streicheln, schmeicheln, sprudeln, rieseln, necken, sich haschen, sich jagen. Auf die auffällige Häufigkeit der Verbaldiminutiva und ihre Bedeutung für den Rokokostil werden wir später eingehen. Bemerkenswert ist, daß die meisten dieser Verben Intransitiva sind. Sie zeigen keine Aktion auf einen Gegenstand, auf ein Ziel hin, sie enthalten keine Richtung, — es handelt sich meist um ziellose Tätigkeiten.

Ferner bezeichnen diese Bewegungsverben in der Mehrzahl keine Fortbewegung durch den Raum wie etwa das Gehen, Eilen, Stürzen und ähnliche, sondern nur eine bestimmte Art von Bewegung im Raum; sie bleiben „am Ort". Die adverbialen Bestimmungen des Ortes in unseren Texten beantworten in den meisten Fällen nicht die Frage Woher? oder Wohin? sondern Wo?[27]:

das Kind *tändelt im Klee* (Kleist, I, S. 243)

Hier scherzten Faunen und Nymphen unter den Schatten dichtbelaubter Bäume, dort Schäfer mit jungen Schönen in kühlen Grotten, um welche Najaden ihre lautern Quellen ausbreiteten (Breitenbauch, S. 14f.)

Hundert kleine Liebesgötter Spielten einst im Rosenthal (Gleim, II, S. 366)

[26] Langen, a. a. O., S. 249 f.

[27] Vgl. *Belustigungen*, 1744, II, 359; *Iris*, IV, S. 165; Breitenbauch, S. 14 f.; ...

Die kleinen Grasemücken hüpfen Um mich herum (Gleim, I, S. 365)

Mücken tanzen mit Getümmel Unter sich, im Abendgrau (Gleim, VII, S. 30)

Dann wird Amor laut lachen, wenn er zwischen den Gebüschen, in leichtem Gewande herumirrt, müde von seinen Eroberungen (Reckert, II, S. 14)

Wo Liebesgötter rings um ihn Sich taumeln, sich einander jagen (Jacobi, *Briefe*, S. 7 f.)

Daher kommt es auch, daß die genannten Verben auffallend selten sich mit richtungsweisenden Präfixen (empor, hinab, hinein, heraus, entgegen etc.) verbinden. Charakteristisch für unsere Literatur sind allein die Zusammensetzungen mit „um"-, „herum"-, „umher"- und, etwas weniger häufig, mit „durch"-, die später behandelt werden sollen.

Aber nicht nur in der räumlichen, sondern auch in ihrer temporalen Bedeutung, in der Aktionsart, stimmen die meisten dieser Verben miteinander überein. Es sind keine perfektiven Verben, die auf einen bestimmten Zeitpunkt zielen, entweder auf den Anfang oder den Abschluß eines Vorgangs. Es sind in der überwiegenden Mehrzahl Verba imperfectiva, die einen Vorgang oder Zustand nur in seiner Dauer und in seinem Verlauf bezeichnen, ohne die Momente des Entstehens oder Aufhörens zu berücksichtigen. Einige Verben können allerdings je nach ihrem Gebrauch sowohl perfektiv als imperfektiv sein. Auf der anderen Seite kann auch ein imperfektives Verbum in der Verbindung mit einem Präfix oft einen perfektivischen Sinn bekommen. Die oben angeführten Lieblingsverben des Rokoko werden in unseren Texten aber fast ausschließlich in imperfektiver Bedeutung, ohne zielende Präfixe gebraucht. Wir erfahren bei den typischen Rokokobewegungen in der Regel nichts über ihren Anfang oder ihr Ende in der Zeit, ihre Dauer bleibt völlig unbestimmt. Das heißt, daß sie neben der räumlichen Ziellosigkeit auch kein Ziel in der Zeit enthalten.

Wenn wir bisher von der undulierenden Fortbewegung gesprochen haben, so wurde mit Absicht die Richtung der Längsachse in diesen Bewegungen außer Acht gelassen, die nun im folgenden untersucht werden soll. Eine Schlangenlinie kann ja durchaus regelmäßig verlaufen, ihre seitlichen Abschweifungen können symmetrisch, die Richtung ihrer Bewegungsachse geradlinig und also zielstrebig sein. Hogarths „Wellen"- und „Schlangenlinien", die er in seiner Abhandlung im Anhang durch zeichnerische Darstellungen veranschaulicht, weisen diese Regelmäßigkeit in der Ebene wie im dreidimensionalen Raum auf. Die „Linie der Schönheit" umkreist in gleichmäßigen Spiralen einen Zylinder, die „Linie des Reizes" den geometrischen Kegel. Auch die Schlangenlinien, die in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts außerhalb der Parterre-Ornamentik in Garten- und Parkanlagen schüchtern sich hervorwagen, zeigen noch diese strenge Regelmäßigkeit. Im Schloßgarten zu Brühl etwa[28], in der Um-

[28] Vgl. hierzu Marie Luise Gothein, *Geschichte der Gartenkunst*, Jena 1914, Bd. II, S. 224 und Abb. 466. Man vgl. hier auch die Schlangenlinien in der ersten Anlage des Schloßgartens von Schwetzingen: Gothein, a. a. O., II, S. 269 und Abb. 508.

gebung des Chinesischen Hauses, stehen die Schlangenwege noch völlig unter dem Zwang der Geradlinigkeit ihrer Bewegungsachsen und der Symmetrie. Wenn dagegen in unserer Literatur eine Schlängelbewegung dargestellt wird, selbst und gerade dort, wo sie wie beim fließenden Wasser eine wirkliche Vorwärtsbewegung bedeutet, kann von einer geradlinigen Bewegungsachse oder irgendeiner sonstigen Gleichmäßigkeit keine Rede sein. Diese Schlangenlinien folgen nie einer geraden Richtung.

Das ergibt sich schon aus der Bedeutung des häufig gebrauchten Epithetons „mäandrisch". Der Fluß Mäander war wegen der regellosen Vielzahl seiner Windungen schon im Altertum weitberühmt, und der Begriff des „Mäandrischen" dient der Rokokoliteratur des 18. Jahrhunderts als Topos für *die Irrgewinde, und alles, was sich durch viele und ungewöhnliche Windungen auszeichnet* (Wieland, II, S. 402), also für die zahllosen unregelmäßigen Krümmungen und Windungen der Quellen und Bäche (Zachariae, S. 355):

> ein Bach, *der in unzähligen Krümmungen, gleich dem Mäander der Fabel, sich durch das Feld schlängelte, und beynahe zu seinem ersten Ursprunge zurückkehrte.*

„Mäandrisch" sind aber auch die Wege und Pfade (*mäandrische Alleen*), bezeichnenderweise vor allem die Führung der Wege im unübersichtlichen Gelände der Haine oder der Gebüsche (*Als aus des Hains Mäandrischen Gewinden*). Charakteristisch für diese Bedeutung des Begriffs „mäandrisch" ist es auch, daß er, aus der räumlichen auf die geistige Ebene übertragen, stets den Sinn von verworren, verwickelt, verwirrend annimmt:

> *Durch ein Mäandrisches Gewinde, Von Feerey und Wundern fortgeführt, Sey, wer dich* [die Erzählung *Idris*] *liest, besorgt wie er heraus sich finde* (Wieland, VIII, S. 12, 1. Fass.)[29]

Ganz offenbar zeigt sich aber die Tendenz zur ziellosen Willkürlichkeit in der Richtung der Bewegungsachse, wo die Schlangenlinie von der Bewegung des „Irrens" abgelöst wird. Wenn von dem kleinen *sich schlängelnden Fluß, Der zwischen Rosen irrt*, von dem *thaldurchirrenden Bach* gesprochen wird, und wenn es heißt: *Er windet sich geschäfftig und irret tausendmal, Voll Ungeduld, durch Krümmen*[30], so scheint jede Regelmäßigkeit der Bewegung aufgehoben zu sein. Gerade der Ausdruck „Irren" ist aber ungemein häufig in unseren Texten, und er wird nicht nur für die Bewegung des fließenden Wassers gebraucht. Es „irren"

die Quelle und der Bach:

> *jede Quelle springt weit vor der andern vor, und irret hin und her mit angenehmem Spiel in dem beblümten Garten* (*Poet. Lex.*, S. 10f.),

[29] „Mäandrisch" für Wasserläufe, Wege und Gebüsche: vgl. Schreiber, S. 30; Götz, *Verm. G.*, III, 73; Bürger, I, S. 198; Wieland, II, S. 127; VIII, S. 219; IV, S. 36; VIII, S. 128; Pfeffel, I, S. 17; im übertragenen Sinn: Wieland, *A. Briefe*, II, S. 24; ebda., II, S. 117. Vgl. hierzu auch Schönaich, a. a. O., S. 247 und S. 509.

[30] In der Reihenfolge der Zitate: Wieland, XV, S. 46; Kleist, I, S. 181; Dusch, *T.*, S. 7.

der Westwind:

der im Gefilde *taumelnd irrt* (Gentzkow, S. 39)

Jetzt irrt er unruhvoll, und schwebt von Baum zu Baum; Mit unsichtbarem Fuß hüpft er auf grünen Matten, Wälzt sich durch hohes Gras, und lispelt in dem Schatten (Zachariae, S. 151),

die Insekten und Würmchen:

Unzählbare schimmernde Würmchen Umflattern freudig den Klee, und irren im niederen Grase Durch Labyrinthe von Blumen in rothen und goldenen Schatten, Und glauben in Hainen zu irren (Kleist, I, S. 259f.),

die Herdentiere:

laß in den Buchenwald uns gehn, indes irret unsere Herde im fetten Gras am Teich (Geßner, S. 72)

Schön ist es, wenn auf fernen Hügeln die Herden in dunkeln Büschen irren; doch schöner ist's, o Chloe! wenn ein frischer Blumenkranz dein dunkles Haar durchirret (ebda., S. 80);

sogar die ortsgebundenen Körper, die Pflanzen, erhalten eine „irrende Bewegung"[31]; so die Kräuter:

schlanke Kräuter durchirren das Gras mit zarten Ästen und mannigfaltigem Laub (ebda., S. 191)

und die Kletterpflanzen:

Komm . . . zu der Laube Die Jasmin und Ros' umirrt (Götz, *Verm. G.*, II, S. 228).

In der Regel setzt „Irren" ein Suchen voraus und ist daher auf ein Ziel gerichtet. Da aber dessen Ort unbekannt ist, strebt es als räumliche Bewegung — und nur darum allein geht es uns hier — nicht auf dem geradesten Wege diesem Ziel zu. Bezeichnend für das „Irren" im Rokoko ist nun, daß es in den meisten Fällen, wie aus unseren Beispielen eindeutig hervorgeht, überhaupt kein Ziel besitzt, auf das es sich richtet. Gemeint ist nur die planlos „irrende" Bewegung als solche, welche in einem regellosen „Hin und Her", in einem willkürlichen „Umher" besteht, dessen Richtung ständig wechselt und dessen ruhelose Ziellosigkeit die Bewegungsachse völlig auflöst. Der zurückgelegte Weg läßt sich durch keine regelmäßige Figur mehr beschreiben, bleibt aber, wie es scheint, meist auf einen engen Raum beschränkt, den er durchirrt oder in welchem er herum- oder umherirrt: Die Quellen „irren" im Garten, die Insekten im Gras, in den Hainen, die Herden im Gras, in Gebüschen; Rankpflanzen „umirren" die Laube, die Kräuter „durchirren" das Gras, Würmchen durch Labyrinthe von Blumen und Blumenkränze das Haar der Schäferin.

Noch ein Weiteres ergibt sich folgerichtig aus dem oben Bemerkten. Mit dem Begriff des „Irrens", wo er ein Suchen nach einem Ziel, also einen Mangel bedeutet, verbinden sich auch immer Gefühle der Unsicherheit, der Unruhe, ja des Schmerzes — das heißt: Empfindungen der Unlust. Wenn aber kein Ziel und damit kein Suchen gegeben ist, wenn das „Irren" nur eine planlose Umher-

[31] Vgl. dazu S. 116.

Bewegung im Raume bezeichnet, dann entfallen auch alle Unlustgefühle. Und in der Tat zeigen uns die oben angeführten Beispiele zum Teil recht deutlich, daß die Bewegung des Herumirrens als schön, angenehm, ja lustvoll empfunden wird. Dies ist nun auch die spezifische Bedeutung des Begriffes „Irren" in der Rokokodichtung. Dem Rokokomenschen bereitet es ein ausgesprochenes Vergnügen, in der Landschaft ziellos herumzuirren[32]:

Mit Lust verirrt man sich in dichtverwachsnen Gängen, Wo in geheimer Nacht sich Myrth und Lorbeer drängen (Uz, S. 280)

Auch würd' ich in einsamen Gegenden irren, im Labyrinthe des Gesträuches, am verführenden Ufer eines Baches. Da würde ein dunkler Schatten zur Ruhe mich locken, dort ein rauschender Wasserfall, von jedem Fußsteig fern. O wie ist es lieblich, . . (Geßner, S. 205)

Er . . . irrte gutmüthig und heiter mit mir durch alle die niedlichen Sandgänge, die labyrinthisch unsere berlinischen Lustgärten durchschlängeln (Thümmel, IV, S. 227)

Gelocket von der nechsten Weyde, Mit dem Geliebten ins Getraide Zu schönen Küssen sich verirrt von einem Mädchen; (Jacobi, *Sommerr.*, S. 8)

Auch in diesen Zitaten fällt wieder die Erscheinung des umschlossenen Raumes auf. Bei Uz ist es der Hain, die *geheime Nacht* der *dichtverwachsnen Gänge* aus Myrten und Lorbeerbäumen, bei Geßner das *Labyrinth des Gesträuches* und der *dunkle Schatten*, bei Thümmel sind es die *labyrinthischen* Wege in den *berlinischen Lustgärten*, bei Jacobi ist es schließlich das Getreidefeld. Aber es ist nicht nur die Umschlossenheit des Raumes sondern vor allem jener eigentümliche, unübersichtliche Charakter dieser Schauplätze, der jede planvolle, zielgerichtete Bewegung vereitelt und zum „Irren" anreizt. — Der Vielzahl an solchen Bewegungen des Irrens und Verirrens, deren bloße Erwähnung man in den Untersuchungen über die Naturschilderungen im achtzehnten Jahrhundert vergeblich suchen wird[33], entsprechen nun überhaupt, wie wir sehen werden, Form und Aufbau der Rokokolandschaft, und zwar sowohl in den Beschreibungen der sogenannten „freien" oder „wilden" Natur als auch in den geschilderten Garten- und Parklandschaften.

Landschaft und Park lassen sich allerdings kaum voneinander unterscheiden. Die „freie" Natur, wie sie in unseren Texten gerne beschrieben wird, ist nie die

[32] Vgl. Gleim, V, S. 212: *In diese Gegend sich verirren, In welcher Turteltauben girren, Ist Wollust*; *Belustigungen*, 1744, II, S. 388: die Freiheit *irrt mit aufgelösten Haaren* in der Natur; *Musenalmanach*, 1771, S. 161: *Die ihr die Lorbeerhayne Der Musen auch durchirrt*; Gleim, II, S. 7: *wenn wir im Wald Zuweilen uns verirrten* [lustvoll!]; Uz, S. 85; *Almanach der Grazien*, S. 65; Schrader, I, S. 27; Kleist, I, S. 258; Hagen, S. 21: *Mit unsrer Muse an der Hand Durchirren wir, umhüpft von unschuldsvollen Freuden, Die grüne Flur*; Berger, S. 36; Pfeiffer, S. 76; Gerstenberg, 1759, S. 13; Hirschfeld, *Landleben*, S. 79; Thümmel, I, S. 118; Löwen, *Romanzen*, S. 88; Dusch, *T.*, S. 25; Geßner, S. 207: *Gesellschaftlich würden wir dann die schönsten Gegenden durchirren, unter mannigfaltigen Gesprächen*; ebda., S. 66, 254; *Der Schriftsteller*, S. 572f.; Götz, *Verm. G.*, II, S. 11; Jacobi, *Sommerr.*, S. 8; Wieland, II, S. 65 f.; ebda., II, S. 127, 150; VIII, S. 153; XII, S. 276; IX, S. 51; IX, S. 249.

[33] Vgl. W. Flemming, a.a.O.; G. Schütze, *Das Naturgefühl um die Mitte des 18. Jhs. in der Lyrik von Pyra bis Claudius*, Diss., Lpz. 1933; Fr. Kammerer, *Zur Geschichte des Landschaftsgefühls*, Berlin 1909; und die neuere Arbeit von Andreas Müller, *Landschaftserlebnis und Landschaftsbild*, Hechingen 1955.

wirklich „wilde", unbewohnte und von Menschenhand unberührte Natur. Es handelt sich immer um eine schöne, ideale und das heißt vom Menschen veränderte Landschaft, die man, und nicht nur bei Geßner, mit vollem Recht eine Gartenlandschaft nennen kann. Die „freie" Natur wird in der Dichtung nach dem Modell des Gartens gesehen. Dieser selbst jedoch stellt sich im zweiten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts nicht mehr als jene symmetrische Anlage des Barock dar, welche von einem Ort oder wenigen mit mathematischer Genauigkeit eingeplanten Punkten (points de vue) vollkommen übersehbar ist. Der regelmäßige Gartenstil, die klassische Klarheit und Strenge der Schöpfungen Le Nôtres, der alle Linien und Figuren unter die Herrschaft einfacher, planimetrischer Formen zwang, sieht sich von allen Seiten eingeengt und bedroht. Es entsteht zwischen dem barocken und dem Englischen Garten, dessen erstes deutsches Beispiel erst 1773 in Wörlitz geschaffen wurde, ein Übergangsstil, der neben und, zeitlich gesehen, vor den Tendenzen der englischen Gartenkunst vor allem dem neuen Bedürfnis nach Heimlichkeit und Intimität Rechnung zu tragen bemüht ist. Unter Beibehaltung der axialen und regelmäßigen Linienführungen in der unmittelbaren Nähe des Schlosses beginnen nun seitlich der alten Alleen sich krumme Pfade durch die Bosketts zu schlängeln. Sie führen zu abgelegenen Lauben, Pagoden und Eremitagen, zu kleinen Hügeln und zu idyllischen Lieblingsplätzchen. Dort, tief im Buschwerk, verlieren auch die Teiche und kleinen Seen ihre zyklische oder hemizyklische Form. Über die größeren freien Plätze verteilen sich in regelloser Anordnung Busch- und Baumgruppen; liebliche und versteckte Nischen und Winkel bieten sich überall dem Besucher an, und selbst die Broderie der Parterres wird unsymmetrisch und löst sich in die kuriosesten Arabesken auf. Bekannte Beispiele für solche Gärten des Übergangsstiles im deutschen Rokoko finden sich in Brühl, Schönbrunn, Schwetzingen und Sanssouci[34].

Abgesehen von den verschiedenartigen sonstigen Bedeutungen aller dieser Neuheiten in der Gartenanlage: sie bewirken jedenfalls eine verwirrende Unübersichtlichkeit. Diese zeigt sich aber auch in den Naturschilderungen der Dichtung. Es geht aus der Fülle des Materials eindeutig hervor, daß die als schön empfundene „freie" Natur und die Gartennatur in unseren Texten einem Idealbilde folgen; und ein wesentliches Merkmal dieses gemeinschaftlichen Idealbildes ist die überall vorherrschende regellose, unübersichtliche Unordnung des Naturschauplatzes im Rokoko, die grade das Schöne und Anziehende der Landschaft für den Menschen ausmacht. Die bewußt verwirrende Anlage dieser Naturausschnitte, die die Voraussetzung für jene wichtigen Rokokomotive des Versteckens, des Belauschens und Beschleichens bildet, findet ihren sprach-

[34] Vgl. Gothein, a.a.O., Bd. II, S. 226, 253 f., 267 ff., 277 ff., 366, 372 u. öfter; Franz Hallbaum, *Dre Landschaftsgarten, seine Entstehung und Einführung in Deutschland*, München 1927; Hans Rose, *Spätbarock, Studien zur Geschichte des Profanbaues in den Jahren 1660 bis 1760*, München 1922, S. 21 ff.

lichen Ausdruck wieder im Wortfeld des „Irrens". „Irre", „Irrgänge", „Irrgärten" und „Verwirrung" sind die häufigsten Bezeichnungen[35]:

> ..... *Ihr dichten Lauben, von Händen*
> *Der Mutter der Dinge geflochten! ihr dunkeln einsamen Gänge,*
> *Die ihr das Denken erhellt, Irrgärten voller Entzückung*
> *Und Freude, seyd mir gegrüßt!* (Kleist, I, S. 248)

Das Stichwort „Irrgärten" darf hier nicht als ein Glied der Aufzählung (dichte Lauben, dunkle Gänge und Irrgärten) gesehen werden, — es faßt nicht nur die genannten, sondern auch, wie wir meinen, die mitgedachten und kurz vorher oder nachher erwähnten Landschaftselemente — etwa die *dicken Haine*, die *blühenden Hecken*, die *krausen Büsche* usw. — in einem umgreifenden Bilde zusammen: dem des Irrgartens. Und in dem beliebten, überraschend häufig gebrauchten Begriffe des „Labyrinthischen" dürfen wir ganz allgemein den auffälligsten Ausdruck für diesen Charakter der Rokokonatur erkennen.

Historisch gesehen, bedeutet ja das Labyrinth eine bestimmte Form der Raumanlage eines Gebäudes oder eines Gartens, in der man sich verirren soll. Das klassische Vorbild einer solchen ist das Labyrinth des Palastes von Knossos, aus dem, der Sage nach, Theseus nur mit Hilfe des Ariadnefadens sich befreien konnte. Wann das Labyrinth seinen Eingang in die europäische Gartenkunst gefunden hat, ist noch unbekannt. Sicher ist nur, daß es seit dem fünfzehnten Jahrhundert in keinem größeren Garten fehlen durfte[36]. Alle diese Labyrinthe, vom späten Mittelalter bis ins frühe achtzehnte Jahrhundert, stimmen nun in ihren Hauptmerkmalen völlig miteinander überein. Ihr Grundriß bildet immer eine geometrische Figur: einen Kreis, einen Drei-, Vier- oder Sechseck. Innerhalb dieses regelmäßigen Grundrisses führen entweder schneckenförmige oder rechtwinklige Weganlagen, von niederen oder hohen geschnittenen Hecken eingefaßt und sich mehrfach überschneidend, in die Mitte, die je nach der Größe des Labyrinths ein kleines Ornament, einen Baum, eine Laube oder einen Springbrunnen enthält. Diese Labyrinthe befinden sich in einem ganz bestimmten, meist vom Schloß entfernteren Teil der Gartenanlage, deutlich gekennzeichnet und begrenzt.

Von ganz anderer Art sind hingegen die Labyrinthe, denen wir in der Rokokodichtung, vor allem bei Wieland, begegnen[37]. Wenn sich Laura und Pedrillo im

[35] Vgl. *Iris*, V, S. 148: *Und Epheuranken hiengen An jedem Baum und fiengen, In süßer Irre, sich*; Thümmel, I, S. 112 f.: *Irrgänge . . . die sich um die Blumenbeete meines kleinen Gartens schlängeln*; Wieland, IX, S. 72: *Haine von allen Arten fruchtbarer Bäume und Irrgänge von Myrten und Lorberhecken, mit Rosen von allen Farben durchwunden*; ebda., VI, S. 25: *befanden sie sich in einer Art von Irrgarten von Rosen-und Myrtenhecken, dessen Gänge so künstlich durch einander geschlungen waren, daß sie einige Mühe hatten sich heraus zu finden*; Götz, *Verm. G.*, II, S. 171: *Wenn euch noch etwan im Thale Ein vestalisches Veilchen In der Irre begegnet*; Kleist, I, S. 261: *In Einer holden Verwirrung Drängt sich Hambuttengesträuch . . . mit Quitzbaum, Hollunder, rauchem Wachholder, und sich umarmenden Palmen*; Uz, S. 173.

[36] Vgl. Gothein, a.a.O., Bd. I, S. 197f., 262f., 273, 300, 325, 378; Bd. II, S. 88 und öfter.

[37] Vgl. Wieland, VIII, S. 184f.; ebda., VI, S. 210; VIII, S. 209; IX, S. 72; XIV, S. 183; XXIII, S. 60; Götz, *Verm. G.*, II, S. 142: beschreibt die Linienführung der Bäume in einem Garten:

siebten Buch des *Don Sylvio* des öfteren heimlich *in einer dicht verwachsenen Laube des Labyrinths* treffen, welches sich im Garten zu Lirias befindet (VI, S. 265), so könnte man zunächst annehmen, daß es sich hier um die bekannte und überlieferte Figur handelt. Wenige Seiten später erfahren wir jedoch, wie dieses „Labyrinth" genauer beschaffen ist (VI, S. 269). Der Held schlendert in den Pfaden des „Labyrinths" umher, *welches wegen seiner Größe und der Mannigfaltigkeit der Gänge, Sommerlauben, kleinen Lustwäldchen, Kaskaden, Griechischen Tempel, Pagoden, Bildsäulen und hundert Dingen, die geschickt waren ihm ein romantisches Ansehen zu geben, den angenehmsten Ort von der Welt ausmachte.* Diese Gartenlandschaft wird überdies als *Hain* (ebda.) bezeichnet, welcher *Gebüsche von wildem Lorber* enthält. Ein solches „Labyrinth" ist uns nun aber in der Geschichte der Gartenkunst bis zum frühen achtzehnten Jahrhundert nie begegnet. Hier kann von einer geometrisch regelmäßigen Form keine Rede mehr sein. Ferner müßte die ganze Gartenanlage eine ungeheuere Ausdehnung haben, wenn dieses Labyrinth, das viele Wäldchen, Gebüsche, Lauben, Kaskaden, Tempel, Pagoden usw. umfassen soll, selbst nur, wie bisher, einen sehr kleinen Teil des gesamten Gartens ausmachte. Wenn wir nicht irren, so hat hier der ganze Park den Charakter eines unübersichtlichen Labyrinthes angenommen. Die vielen *labyrinthischen Gänge* der Parklandschaften in der Dichtung, die Wege, die *labyrinthisch unsere ... Lustgärten durchschlängeln*, weisen deutlich darauf hin.

Dieses „Labyrinthische" bildet in der Rokokonatur nun das räumliche Korrelat zu den Bewegungen des mäandrischen sich Schlängelns und des Umherirrens. Das heißt, daß der Charakter dieser Landschaft jede gerade, zielgerichtete Fortbewegung vereitelt, daß man bei aller Bewegung nicht wirklich vorwärts kommt, sondern sich verwirrend im Kreise dreht:

Indem sah unser wandernd Paar
Sich unvermerkt in einem Park befangen,
Durch den sich hin und her so viele Wege schlangen,
Daß irre drin zu gehn fast unvermeidlich war.
Der Mond war eben itzt vollwangig aufgegangen,
Um durch ein trüglich Dunkelklar
Die Augen, die nach einem Ausweg irren,
Mit falschen Lichtern zu verwirren .....

(Wieland, XXIII, S. 60)

Die Beispiele für die labyrinthische Unübersichtlichkeit der Natur in unseren Texten wurden bisher nur aus den Schilderungen von künstlichen Parkanlagen genommen. Entsprechend dem gemeinsamen Idealbild wird der Begriff des Irrgartens aber auch mit Vorliebe auf die Beschreibung der „wilden" Natur an-

In phantastischer Ordnung sich kreuzend, Ziehn sie, zuweilen uns irre zu führen, Ein minoisches Labyrinth. Auch das Innere der Gebäude bekommt gelegentlich den Charakter eines Labyrinths: vgl. z. B. Wieland, VIII, S. 129.

gewandt. Im größten wie im kleinsten Naturausschnitt finden wir hier das Ideal des „Labyrinthischen" wieder. Da gibt es die „Labyrinthe"

ganzer Gefilde:

Hügel . . . Zedernhaine, stille Thäler, Wo Silberbäche sich durch Myrten wanden, Und Cärten, wo ein jeder Hauch des Zefyrs Den Grund mit einem Schnee von Blüthen deckte: Er [der Blick] *irrt in einem Labyrinth von lieblichen Gesichten* (Wieland, II, S. 178)

ein Durcheinander von Bäumen, Buschwerk und Felsen: *Da, wo des Rheins Gebüsch im Purpurglanze strahlt, Da steigt vor uns Armida's Insel Empor mit jedem Labyrinth* (Jacobi, III, S. 222)

des Haines:

beym Eintritt in den dunkeln Labyrinth eines dichten Gehölzes (Wieland, V, S. 13; vgl. hier auch den „krausen Hain", z. B. Dusch, *T.*, S. 18)

des Gesträuches:

Dort irrt ein silberheller Bach Dem krausen Labyrinth der Brombeerbüsche nach (Weisse, I, S. 57)
Durch labyrinthische, verwachsne Myrthengänge (Dusch, *T.*, S. 8)

im Labyrinthe des Gesträuches (Geßner, S. 205; dem entspricht auch der Begriff des „krausen Gebüschs", z. B. Wieland, XXI, S. 127)

der Wege:

durch einen Labyrinth von ungebahnten Wegen (Wieland, VIII, S. 104)

der Bäche:

Ihr holden Thäler voll Rosen, ihr Labyrinthe der Bäche (Kleist, I, S. 225)

der Blumen:

und irren im niederen Grase, Durch Labyrinthe von Blumen (Kleist, I, S. 259f.)

ein Labyrinth Von Blumen (ebda., II, S. 73)

des Grases:

Millionen verschiedne Bewohner, teils fliegen von Blumen zu Blumen, teils kriechen und laufen umher in Labyrinthen des Grases (Geßner, S. 190)

der Trauben:

Liebesgötter . . . scherzen und spielen und haschen sich im Labyrinthe der düftenden Traube (Geßner, S. 7)

Ebenso wie die Insekten, die Schmetterlinge, die Vögel und Herdentiere, die Zephyre, Liebesgötter, Faunen oder Nymphen und die Schäfer und Schäferinnen sich mit Lust in diesen Labyrinthen verirren, so „irrt" auch der Blick der Menschen gerne in dieser Verwirrung umher[38].

Es ist die „schöne Unordnung" der Natur, von der man angezogen wird und in die man sich gerne verliert. *Denn was entzücket mehr, als die schöne Natur, wenn sie in harmonischer Unordnung ihre unendlich mannigfaltigen Schönheiten*

[38] Vgl. Geßner, S. 35, 71; Wieland, II, S. 178. Für die übertragene Bedeutung des „Labyrinths" vgl. z. B. Uz, S. 250; Wieland, II, S. 81; Gleim, V, S. 107.

verwindet? ... mir gefällt die ländliche Wiese und der verwilderte Hain; ihre Mannigfaltigkeit und Verwirrung hat die Natur nach geheimern Regeln der Harmonie und der Schönheit geordnet, die unsere Seele voll sanften Entzückens empfindet. Geßner (S. 205) setzt hier die harmonische Willkürlichkeit der „wilden" Natur nicht etwa jeder von Menschenhand errichteten Gartenlandschaft entgegen, sondern nur dem geometrisch gezwungenen Regelmaß (*laß den gespitzten Taxus in abgemessener Weite emporstehen*, ebda.) des barocken Parks. Stellen wir die Schilderung eines Gartens durch Wieland aus seinem ersten Roman, dem *Don Sylvio von Rosalva* (VI, S. 200), neben das Zitat von Geßner: *bis er endlich in einen großen Lustgarten kam, worin alle mögliche Bäume, Stauden, Gewächse, Blumen und Kräuter des ganzen Erdbodens in der anmuthigsten Unordnung durch einander geworfen waren. Die Kunst war in der Anlegung desselben so versteckt, daß alles ein bloßes Spiel der Natur zu seyn schien.* — Mögen sich die beiden Zitate auch in Einzelheiten unterscheiden, im Prinzip der Anordnung der Naturschönheiten in der Landschaft stimmen sie jedenfalls miteinander überein. Hier die anmutige Unordnung, dort die harmonische Unordnung; hier die kunstvolle Schönheit in dem „Durcheinander" von scheinbar willkürlich umhergestreuten Gegenständen, dort die nach geheimen Regeln der Schönheit geordnete Wildnis, Mannigfaltigkeit und Verwirrung; hier die Hand der Kunst, die nach dem Vorbilde der schönen Natur die anmutige Unordnung nachahmt, dort die „freie" Natur selbst, deren geheime Gesetze der Harmonie eine schöne Unordnung erzeugen. In beiden Beispielen haben wir ein liebliches Durcheinander, ein buntes „Gemisch" von Naturgegenständen vor uns, welches bei Wieland geschildert, in dem Geßnerzitat hier zwar nur angedeutet, aber an vielen anderen Stellen seiner Dichtung ausführlich beschrieben wird.

Dem regellosen „Bald hier — Bald dort" der Bewegungen im Raume entspricht das regellose und verwirrende „Umher" der Gegenstände in der Rokokolandschaft, an welchem man bisher nur den Mangel einer einheitlichen Raumschilderung, einer „Landschaft" im engeren Sinne[39] getadelt hat. Man muß aber dabei beachten, daß die unübersichtliche Unordnung des Naturschauplatzes einem Schönheitsideal der Zeit entspricht. Wenn es zum Beispiel bei der Beschreibung einer herrlichen kleinen Insel heißt (Wieland, VIII, S. 87): *Das zaubrische Gemisch von Felsen, Wasserfällen, Leicht schattendem Gebüsch, und Thal und Blumenfeld ... Der Quelle trinkbar Gold, der Auen grüne Zierde ... der Lüfte Hauch Violen und Schasmin ... Hügel und Gefilde*, so dürfen wir ohne weiteres annehmen, daß der Zauber dieser Inselnatur nicht zuletzt grade in dem unbeschreibbaren „Gemisch", in dem regellosen aber schönen Durcheinander ihrer einzelnen Schönheiten zu suchen ist[40]. Mag nun dieses „Gemisch", diese Unord-

[39] Vgl. Rainer Gruenter, *Landschaft, Bemerkungen zur Wort- und Bedeutungsgeschichte*, GRM, Neue Folge, III/2, 1953, S. 110ff.

[40] Vgl. Uz, S. 126: *Welch liebliches Gemisch von sonnenreichen Höhen Und rauhbebüschter Thäler Nacht, Und grüner Saat und junger Bluhmen Pracht Und Bächen und bestrahlten Seen!*; vgl. Wieland, IX, S. 72.

nung, Regellosigkeit oder Wildnis in unseren Texten schön, harmonisch, anmutig, reizend, zauberisch, zierlich oder lieblich genannt werden[41], — es ist der Begriff des „beau désordre", welcher, ursprünglich als Stilbezeichnung der Odengattung zugehörend, in einer Formel die Anlage der Rokokonatur in sich begreift und der zugleich besagt, daß ihr Ideal sich in der Mitte zwischen einer völlig wilden und einer völlig künstlichen Natur befindet.

Diese geschilderte eigentümliche Gestalt der Rokokolandschaft hat einen starken Einfluß auf die Art der Bewegung, die in ihr stattfindet. Wir haben am Anfang beobachten können, daß Bewegung als Fortbewegung durch den Raum nicht häufig ist. Die Mehrzahl aller Bewegungen bleibt „am Ort". Wo wir es hingegen mit wirklichen Fortbewegungen zu tun haben, erscheinen diese, wie wir am Beispiel des „Irrens" sehen konnten, im Labyrinth der Landschaft als ein richtungsloses Umherirren im Raum. Dabei bleiben sie aber, das wurde wiederholt gezeigt, auf einen mehr oder weniger engen Umkreis: die Wiese, den Hain, das Tal, den Garten oder Park usw. beschränkt. Das heißt, daß diese Bewegungen im ganzen gesehen im Kreise laufen und auch sie immer wieder zu ihrem Ausgangspunkt oder in dessen Nähe zurückkehren. Ihr Weg überkreuzt sich wiederholt auf mannigfaltige Weise, abgesehen natürlich von dem des fließenden Wassers. Dies gilt nun nicht allein für die Bewegungen des mäandrischen sich Schlängelns und des Irrens, sondern charakterisiert überhaupt die eine Gruppe aller Vorwärtsbewegungen in der Rokokonatur und zeigt sich in den verschiedenartigsten Formulierungen:

Du [Zephyr] *kannst mit angenehmem Lärmen In dieser schönen Linde schwärmen* (Kretschmann, S. 52)

Hier ist der kleine sich schlängelnde Fluß, Der zwischen Rosen irrt (Wieland, XV, S. 46)

Über der Aurikelflor Tanzt der Schmetterlinge Chor (Kretschmann, S. 52)

Najaden tändeln an den Flüssen (Koch, I, S. 11)

in einsamen Hainen irren (Wieland, IX, S. 264)

wie gaukelnd seine Scherze umherschwärmen (Degen, S. 6)

das Mädchen *hüpft umher und lacht ihn an* (*Kleinigkeiten*, S. 28)

Und Zephyr gaukelt umher (Kleist, I, S. 240)

Danae fand *nichts schöners als in Hainen herum zu irren* (Wieland, IX, S. 249)

Wenn also das Mädchen mit seinen Gesellschafterinnen herumhüpft (*Iris*, I, S. 97)

ein Fuchs, *der unbekümmert durchs Gras scherzt, den verdrießlichen Räuber* [den Wolf] *bald nach dieser, bald nach jener Seite hinlockt* (Thümmel, VII, S. 181)

Du Troßel hüpfest durch die Trauben (Kretschmann, S. 17)

Wie aus unseren Beispielen hervorgeht, bedeuten die Bewegungen des Schwärmens, des sich schlängelnden Irrens, des Tanzens, des Tändelns (und in vielen anderen Fällen des Scherzens, Gaukelns, sich Tummelns, Spielens, Springens

[41] Vgl. Wieland, V, S. 99; VI, S. 201; IX, S. 260; X, S. 44; XVI, S. 190; Drollinger, S. 44. Vgl. hierzu Fr. Kammerer, a. a. O., S. 23f.

usw.) schon meistens ein regelloses „Umher" in, auf oder über einem bestimmten, begrenzten Raum. Ein „Umher" kann bei all diesen Bewegungen ergänzt werden[42]. In der Tat sind die Verbindungen mit dem Präfix „umher" oder auch mit dem synonym gebrauchten „herum" sehr häufig[43]. Und schließlich dürfen wir die meisten Zusammensetzungen mit „durch-" in unseren Texten für die gleiche Art von Bewegung in Anspruch nehmen, da die von ihnen beschriebenen Bewegungen ja nicht geradlinig und zielstrebig durch den Raum führen, sondern in einem beschränkten Schauplatz gefangen bleiben, welchen sie im regellosen „Hin und Her" kreuz und quer durchlaufen. Die Frage nach den adverbialen Bestimmungen des Ortes bei diesen „Durch"-Bewegungen erfordert immer nur ein Wo?, nie ein Wohin?: Der Bach irrt zwar durch die Blumen, den Garten, das Tal, aber darüber hinaus wird in unseren Texten nicht erwähnt, daß er, wie der Strom des Sturm und Drang, der Ebene, dem Meere zueilt[44].

Neben die regellosen „Umher"-Bewegungen treten die regelmäßigeren „Herum"-Bewegungen. Diese sind die andere Form aller Vorwärtsbewegung in der Rokokonatur. Bezeichnet das „Umher" ein willkürliches „umher" im Raume, so beschreibt das „Herum" einen Zirkel. Die „Herum"-Bewegungen kreisen um einen Mittelpunkt[45]:

Dann hüpften der Scherz, die leichten flüchtigen Stunden, Der blonde May, die junge sittsame Flora, Der flatterhafte West in Ringen um sie [die Schäferin] *her* (Götz, *Verm. G.*, I, S. 85 f.)

Auch tanzten um Amors Mutter her Die Grazien (*T. Merkur*, Okt. 1775, S. 11)

[42] Vgl. Weisse, II, S. 10: *Spielt auf den nahen Sümpfen Der Wind im feuchten Rohr*; Unzerinn, S. 39; Kleist, I, S. 259 f.; Götz, *G.*, S. 39: *Über ihrem Scheitel gaukelt Ein in sie verliebter Schwarm Buhlerischer Morgenlüfte*; Gerstenberg, 1765, S. 6: *Ganz Paphos schien mir Tanz zu seyn, Denn auf mir tanzten Liebesgötter, Und unter mir die Blumenblätter*; Geßner, S. 247: *welch' frohes buntes Gewimmel flattert da im Schatten*; Götz, *Verm. G.*, III, S. 124: *Wie die jungen Bienenschwärme Auf den süßen Kleegefilden Von Gerüchen trunken taumeln*; Hagedorn, III, S. 116; Michaelis, II, S. 20: *Zwey muntre Affen scherzten beyde Am Bach*; Uz, S. 53: *Faunen! tanzt vor mir mit frohen Sprüngen*; Gleim, *Versuch*, I, S. 52; Geßner, S. 2, 3, 4, 5, 7, 52, 35, 72, 80, 247, 254; Wieland, II. S. 178; *Belustigungen*, 1744, II, S. 357; *Der Schriftsteller*, S. 574; Gleim, I, S. 2; Koch, I, S. 13; Hymmen, S. 41; Ramler, S. 6; Thümmel, I, S. 118.

[43] Vgl. Götz, *Verm. G.*, II, S. 148: die Schäferin springt *Umher auf blühenden Fluren, Gleich einem Füllen an dem Bach*; Gleim, I, S. 172; Wieland, VI, S. 27; Geßner, S. 87, 190; *Musenalmanach* 1771, S. 9 f.; Kretschmann, S. 14; Wieland, X, S. 44; . . .

[44] Vgl. zu solchen „Durch"-Bewegungen: Schmidt, *Fröhliche*, S. 40: *Tanzet, lilienweiße Heerden Durch die Triften hin*; Uz, S. 50; *Kleine Gedichte*, S. 199 f.; Hirschfeld, *Landleben*, S. 8: man sieht *die Schönen, an den Händen ihrer Verehrer durch Gras und Veilchen hüpfen*; *Poet. Lex.*, S. 185; *Musenalmanach*, 1771, S. 23, 143; Geßner, S. 71, 80, 191; Gerstenberg, 1765, S. 10, 42; *Almanach der Grazien*, S. 106; Löwen, *Romanzen*, S. 88; Hagen, S. 21; Berger, S. 34; Fehre, S. 50; Wieland, XII, S. 276.

[45] Vgl. Uz. S. 15, 79, 287; Goethe, I, S. 248: *Da flattert um die Quelle Die wechßelnde Libelle, Der Waßer Papillon*; Götz, *Verm. G.*, III, S. 123 f.; Schaz, S. 73 f.: *Flattre, gaukelnder Schmetterling, Auf die Aue . . . Zur jungfräulichen Rose hin! Küss' und tändel' um sie*; Geßner, S. 123: von den Schäfchen: *Wie wird es lieblich sein, wenn ihr um uns her im Grase hüpfet*; ebda., S. 4, 19, 23, 74, 84, 198, 231; Kleist, II, S. 23: Amor *haschte Schmetterlinge, Die um Rosen buhlten*; Gleim, *Versuch*, I, S. 21: *Wo tausend Rosen blühten, Um die er* [Amor] *gaukelnd scherzte*; *Almanach der Grazien*, S. 82: *Und wie der Zephyrette Schaar Um junge Blumen scherzt*; Wieland, V, S. 52: *Um sie her flatterten auf einer kleinen silbernen Wolke eine Menge Salamander in Gestalt kleiner geflügelter Knaben*; Jacobi, Amsterdam, I, S. 129; *Possen*, S. 2: *So schwärmen die Jünglinge um die Mädchen.*

Der Sperling *hüpft bald hier, bald dort um sie herum* (*Iris*, I, S. 98)

Wo Liebesgötter rings um ihn Sich taumeln, sich einander iagen (Jacobi, *Briefe*, S. 8)

Amor *von vielen Liebesgöttern umflattert*; *Trunkene Faunen taumelten um die Laube her und tanzten mit Nymphen* (Geßner, S. 52 u. S. 59)

Der du [Amor] *um die bunten Auen Scherzend hin und wieder fliehest* (Naumann, S. 5)

ein Bach, der *zärtlich schlängelnd sich um stolze Gärten krümt* (*Der Schriftsteller*, S. 433)

Könnt' ich oft ein Bienchen seyn, O wie wollt' ich mich erfreun Um den Beeten wollt' ich schwärmen Und als wie ein Stutzer lärmen (Reckert, I, S. 6)

Die neckenden Zefire Sie flaterten geschäftig, Um Wangen und um Nacken (*Kleine Gedichte*, S. 8)

Wo tausend Rosen blühten, Um die er [Zephyr] *gaukelnd scherzte* (Gleim, I, S. 15)

In allen diesen „Herum"-Bewegungen werden zwei verschiedene Bewegungsarten miteinander kombiniert: erstens ein vertikales „Auf und Ab" (z.B. im Hüpfen) oder ein horizontales spielerisches „Hin und Her" (z.B. im sich Schlängeln) oder eine Verbindung aus diesen beiden (z.B. im Gaukeln, Tanzen etc.), — und zweitens eine Vorwärtsbewegung. Diese verläuft aber nicht wie bei den „Umher"-Bewegungen trotz aller plötzlichen Richtungswechsel in geraden Linien, vielmehr ist ihre Längsachse zum Kreis umgebogen, so daß auch in dieser Dimension die Bewegung zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrt. Damit nähert sich die „Herum"-Bewegung der früher geschilderten Figur des Kreisbogens in der Rokokolandschaft. Während aber dort ein Ort, ein Schauplatz durch Hügelketten, Gebüsche usw. fest eingeschlossen wurde, so wird hier ein Mittelpunkt nur in losen Bewegungen umkreist. Während dort also die Peripherie des Kreises betont wird, so hier der Mittelpunkt. Die Kreisbewegung der Zephyre, der Schmetterlinge und Bienchen, der Vögel und Lämmchen, der Scherze, Liebesgötter, Grazien, Schäfer usw. schafft und umschließt keinen Raum, sie umtanzt, umhüpft, umtaumelt, umflattert, umschwärmt, umschlängelt, umscherzt etc. nur in regellosen, aufgelösten Linien irgendeine Mitte, einen Ort in der Natur, wie etwa die Laube, die Quelle, das Blumenbeet, den Busch, den Hügel oder den Teich, — oder einen Körper: Venus, Amor, Tiere, Nymphen und Kinder, meistens aber die Schäferinnen und den Schäfer.

Wir sind am Ende unserer Analyse der charakteristischen Bewegungen in der Rokokolandschaft angelangt. Die ganze Natur in unseren Texten, so haben wir gesehen, ist voller lebhafter Bewegung. Aber erst jetzt können wir genauer bestimmen, wodurch sich diese von der Bewegtheit der Landschaften im Sturm und Drang unterscheidet. Blicken wir noch einmal zurück auf die am Anfang zitierten typischen Naturschilderungen von Mahler Müller und Klopstock[46]. Dort laufen die meisten Bewegungen unumkehrbar, geradlinig und zielstrebig durch den Raum, — was besonders durch die richtungsweisenden Präfixe betont wird: hinspringen, hinunterreißen, nachstürzen, hervorstoßen, heraufströmen.

[46] Siehe oben S. 154f.

Von den zehn adverbialen Bestimmungen des Ortes in den Zitaten von Mahler Müller antworten sieben auf die Frage Wohin? und geben damit das Ziel der Bewegung an: *in die Tiefe, in Wildnis, die hallende Tiefe hinunter, (wirft) auf ein ander Gestade, über seinen Sturz, in sein Gebraus', ins schaudernde Thal.* — Völlig davon verschieden sind Bewegung und Linienführung in der Rokokolandschaft. Wo immer von Fortbewegung gesprochen werden kann, verläuft diese nicht geradlinig sondern wechselt im kurzen, unruhigen Hin und Her, Auf und Ab ständig ihre Richtung. Eingeschlossen auf einen umgrenzten Schauplatz, der sich nirgends in die Weite öffnet, behindert durch den labyrinthischen Charakter der Anordnung der Gegenstände in der Natur suchen sie kein räumliches Ziel, das heißt, sie haben und verfolgen keinen Zweck außerhalb ihrer selbst. Ob im willkürlichen „Umher" oder im regelmäßigeren „Herum", immer ist die Bewegung rückläufig oder dreht sich im Kreise, immer kehrt sie zu ihrem Ausgangspunkt oder in dessen Nähe zurück, wobei wir allerdings den „Ausgangspunkt" nicht allzu wörtlich als festen und bestimmten Ort im Raume verstanden wissen wollen. Denn wie wir in den meisten Fällen nichts über einen Anfang und ein Ende der Bewegung in der Zeit erfahren, so bleiben auch die räumlichen Ausgangs- und Endpunkte, im Gegensatz zu denen der Bewegungen im Sturm und Drang, in der Regel völlig unbestimmt. Die Bewegung scheint von unbegrenzter Dauer trotz ihrer Regellosigkeit; sie hat ihr Ziel und ihren Zweck nur in sich selbst.

In dieser spielerischen Absichtslosigkeit und Zwecklosigkeit stimmen alle Bewegungen der Rokokolandschaft überein, — es handelt sich immer um leicht-sinnige Bewegungen, die *keine weitere Absicht haben, als sein Vergnügen, seine Lustigkeit an den Tag zu legen* (Adelung, s. v. scherzen), um Bewegungen, die *bloß zum Vergnügen oder Zeitvertreibe . . . oder zur Belustigung* (Adelung, s. v. tändeln) gemacht werden. Die Bewegungen sind Selbstzweck, ohne eine andere Ursache zu haben, als Freude an der lebhaften und gelösten Bewegtheit als solcher. Denken wir dabei zurück an den Katalog der Lieblingsverben im Rokoko, so zeigt sich deutlich, daß schon viele dieser Begriffe selbst eine freudige, lustvolle Bewegung ausdrücken, wie scherzen, tändeln, gaukeln, tanzen, hüpfen, spielen, sich tummeln etc. Darüber hinaus werden, wie wir an zahlreichen Beispielen sehen konnten, die gefühlsneutralen Bewegungsverben gerne mit den Adverbien: munter, fröhlich, schalkhaft, scherzend, froh, vergnügt usw. verbunden. Und schließlich erscheinen selbst solche Bewegungen, die eigentlich von Gefühlen der Unlust begleitet zu sein pflegen, wie das „Irren" und „Verirren", als ein rein lustvolles, vergnügtes Umherschweifen, ohne daß wir es hier, wie es in der gleichzeitigen sentimentalen Dichtung möglich ist, mit ausgeprägten „gemischten" (d.h. ambivalenten) Empfindungen zu tun haben. Wie aus all unseren Beispielen zum „Irren" hervorgeht, wird im reinen Rokokostil im „Irren" und „Verirren" nie das Schauerliche oder Furchterregende als Nervensensation genossen. Die Bewegung des Irrens meint selten mehr als ein plan- und zielloses,

aber vergnügtes Umherschweifen in einer unübersichtlichen und deshalb gerade schönen Landschaft.

Innere Ziel- und Absichtslosigkeit der Bewegung, Bewegtheit als Selbstzweck aus bloßer Freude an der reinen Funktion der Bewegung: Damit haben wir den „Spiel"-Charakter der Rokokobewegung aufgedeckt. Und in der Tat tritt „spielen" in unseren Texten nicht nur als reines Bewegungsverb auf, es ist zugleich eines der häufigsten Bewegungsverben in den Naturschilderungen der Rokokodichtung[47]. In unseren Beispielen „spielt" das Laub um den Strauch — der Westwind um die Schäferin, um den Busen, im Rohr, mit den Kleidern und Zweigen; — da „spielen" die Quellen und die Wellen im Bach, — da „spielt" das Sonnenlicht durchs Gebüsch, um die Pappeln, auf den Blättern, auf den Wellen — die Liebesgötter im Rosental, der Schäfer mit seinen Schäfchen oder mit der Schäferin, — die Nymphen mit den Faunen oder Zephyren, — der Scherz, der Lenz und die Zärtlichkeit auf grünem Laube, — Schmetterlinge auf der blumigen Aue, die Lämmer mit den Schafen, das Reh in den Büschen, die Forellen im Teich usw.:

Es spielen Luft und Laub, es spielen Wind und Bäche (Hagedorn, III, S. 100)

Aber auch das sich Haschen und Jagen, das Necken, das Scherzen, Tändeln, Gaukeln und sich Tummeln, wie überhaupt alle Bewegungen des „Umher" und „Herum" sind ein bloßes „Spiel", und in den meisten Fällen kann das einzelne Bewegungsverb ohne Sinnentstellung mit dem „Spielen" ausgetauscht werden. Das zeigt, daß die Bewegungen an sich schon alle Bedeutungen des Spielbegriffes in der Rokokodichtung überhaupt zum Inhalt haben: das Leichte und Schwerelose, die reine, absichts- und nutzlose zeitvertreibende Ergötzung, die Freude an der ziellosen Tätigkeit und Bewegung überhaupt, die allem Spielen zugrunde liegt, auf die wir aber hier nicht weiter eingehen können, da uns eine umfassende Analyse des Spielbegriffes im Rokoko zu weit von unserem Thema entfernen würde.

Bewegung als Spiel, aus reiner Freude an der Bewegtheit bedarf keines Kraftaufwandes, sie zeichnet sich gerade durch ihre Mühelosigkeit aus. Diese steht aber im Gegensatz zu den entsprechenden Erscheinungen im Sturm und Drang. Befragen wir daraufhin noch einmal die zitierten Texte von Mahler Müller und Klopstock. Welche ungeheure Kraft geht von der Bewegung des „geschenden" Stromes aus, dem *Durchbrecher eigner Bahn*, der in die Tiefe

[47] Vgl. Hagedorn, II, S. 109; ebda., III, S. 73, 100, 117; ders., 1764, III, S. 60; *Poet. Lex.*, S. 90, 185 f.; Uz, S. 80, 287; *Der Schriftsteller*, S. 573; Wieland, XXI, S. 109; Gleim, I, S. 4, 172; ebda., II, 366; ebda., VI, S. 213; Jacobi, I, S. 16; Paulli, S. 99, 41; Ramler, S. 6, 104; Unzer, S. 14; Blum, S. 30, 49; *Almanach der Grazien*, S. 64, 111; Weisse, I, S. 175; ebda., II, S. 10; *Belustigungen*, 1744, II, S. 359; Rönnberg, S. 14; Gerstenberg, 1765, S. 14; *Kleine Gedichte*, S. 148; Rost, S. 47; Gleim, I, S. 381: *die jungen Lämmer spielen Um ihre Mütter*; *Belustigungen*, 1744, II, S. 405: *Seh . . . Meiner Schäfchen Spielen zu*; Gleim, VI, 213; Rönnberg, S. 47: *Geht, Mädchen, rief Lycas, geht, ich mag nicht mit euch spielen! ich spiele nur mit meinen Lämmern . . . laß uns auch mit deinen Lämmern spielen, uns gefällt dein Spiel*; Geßner, S. 7, 192, 212: *Melida spielte indes in reizender Unschuld mit iungen Lämmern.*

hinabspringend die Klippe des Tales *zerreißt*, der Felsen abbricht, die ihm in die Tiefe „nachstürzen", der Bäume entwurzelt und auf das jenseitige Ufer *wirft*! Welche Gewalt haben die „wirbelnden" Gewitterwinde, die Wolken „heraufströmen" lassen, die den Wald „beugen" und „neigen" und einen Strom „heben" können, und welche Macht die brausenden *Wetter*, daß *Wälder heulen und sinken und beben*, der „verwundete Fels" sich ins „schaudernde Thal" „bükt" und die *Säulen des Niedergangs beben*!

Den spielerisch mühelosen Bewegungen des Tändelns, Gaukelns, Scherzens, Säuselns, Rieselns usw. im Rokoko entsprechen also im Sturm und Drang das Geschen, Zerreißen, Werfen, Durchbrechen, Hinunterreißen, Nachstürzen, Hervorstoßen etc. Solche Bewegungen aber sind „dynamisch", wobei wir den Begriff des „Dynamischen", welcher in der Literatur über die Naturdichtung des achtzehnten Jahrhunderts sehr vage gebraucht und meistens einfach für „bewegt" gesetzt wurde, auf seine ursprüngliche Bedeutung (dynamis = Kraft) beschränken und nur jenen Bewegungen zubilligen, die eine intensive Kraft aufweisen. Kraftaufwand ist jedoch nur dort notwendig, wo ein Widerstand vorhanden ist, der gebrochen werden muß. Und dieser Widerstand besteht in den herangezogenen Texten in der lastenden Schwere oder Schwerfälligkeit der zu bewegenden Körper. Bei den Gegenständen, die dort in Bewegung versetzt werden: die Klippe des Tales, Felsen, Bäume, Wälder, Säulen und Gewitterwolken, handelt es sich um große und massive Objekte mit starkem Beharrungsvermögen — fünf von ihnen sind überdies fest mit dem Boden verankert. Sie setzen jedem Versuch, sie zu bewegen, einen erheblichen Widerstand entgegen. Dementsprechend müssen auch die Kräfte sein, die diese natürlichen Widerstände überwinden können. Hier genügt kein munterer Bach, und ein leichter Zephyr wird die Gewitterwolken nicht von der Stelle rücken. Nicht jede Bewegung ist also „dynamisch". Es besteht ein grundsätzlicher Unterschied darin, ob wir es, wie in den Naturschilderungen des Sturm und Drang, in der Mehrzahl mit der Bewegung von kompakten, großen und schwerfälligen oder kleinen, luftigen und leichtbeweglichen Gegenständen zu tun haben.

Das führt zu der Frage, was sich nun alles in den Naturschilderungen unserer Texte bewegt. Da gibt es zunächst die Körperlosen, ätherischen Dinge: die Luft bzw. die Winde[48]. Vom Wind, ohne den die Rokokolandschaft kaum zu denken ist, geht zwar die Mehrzahl aller Bewegungen in der Natur aus, aber nie werden größere Luftmassen bewegt. Heftige Winde oder sogar Stürme gibt es in der Rokokonatur nicht. Stets sind es nur die kleinen und sanften „Weste", die das

[48] Vgl. das Grundbeispiel von Geßner oben, S. 152. Für das Gaukeln, Spielen, Scherzen, Flattern, Hüpfen, Haschen und Jagen der Zephyre vgl. Weisse, 1759, S. 87; Weisse, I, S. 175; ebda., II, S. 10; Hagedorn, II, S. 106; Gleim, I, S. 2, 15, 142, 172; ders., *Versuch*, I, S. 46; ebda., II, S. 8; Uz, S. 15 f., 79, 287; Unzerinn, S. 39; *T. Merkur*, VII, 3, S. 288; *Bibliothek*, I, 2, S. 392; *Neue Beyträge*, II, 2, S. 175; ebda., III, 2, S. 148; ebda., V, 1, S. 19; *Musenalmanach*, 1771, S. 23; *Kleine Gedichte*, S. 8, 197; Kretschmann, S. 51 f.; Zachariae, S. 150; Thümmel, I, S. 90; *Poet. Lex.*, S. 90, 185 f.; Michaelis, I, S. 28; Geßner, S. 4, 7, 19, 52, 84, 192, 231; Löwen, III S. 58; Kleist, I, S. 240; Bürger, I, S. 8 f.

Land durchstreichen und die Pflanzen und Wellen in leichte Bewegung versetzen, die in den Blättern und Zweigen, in Hainen und Gebüschen säuseln, lispeln und flüstern. Dieser Westwind ist im Rokoko aber zugleich Bewegender und Bewegtes; er bewegt nicht nur, er wird selbst beschrieben als voller spielerischer Bewegung. Um diese ständige Bewegtheit dichterisch voll auswerten zu können, greift der Rokokodichter auf die antike Mythologie zurück: er personifiziert und pluralisiert damit den Wind — ein Heer von kleinen, „losen Zephyren" oder „Westen" tummelt sich in der Landschaft, fliegt mit Amor oder den Schmetterlingen um die Wette, wälzt sich im Grase, hüpft über die Wellen und neckt die Nymphen und Schäferinnen. Und gegenüber diesen spielerischen Tätigkeiten des Scherzens, Gaukelns und Haschens tritt in unseren Texten der antike Topos vom Kühlung fächelnden Westwind weitgehend in den Hintergrund. — Selbst substanzlos sind die „Zephyre" nur Funktion; sie dienen zu nichts anderem, als an ihnen Bewegung zeigen zu können: Sie sind Verkörperungen der spielerischen Bewegtheit des Rokoko.

Ähnlich verhält es sich mit Licht und Schatten in der Rokokolandschaft[49]. Zunächst können wir allgemein bemerken, daß Sonne, Mond und Sterne als Himmelskörper im ganzen eine geringe Rolle spielen. Häufig treten sie nur als mythologische Figuren in Erscheinung. Als Luna, Diana oder Phöbus steigen sie auf die Erde herab und nehmen am Spiel und Treiben der Schäfer und Schäferinnen teil. Wichtiger als die Himmelskörper selbst ist das Licht, das sie ausstrahlen, und auf dessen Bewegungen in der Landschaft es hier ankommt. Tiefe und gleichmäßige Dunkelheit und auf der anderen Seite starke gleichbleibende Helligkeit gehören wie die Stille oder die Bewegungslosigkeit in den Umkreis des „Erhabenen", das in unserer Dichtung gemieden wird. Schattiges Halbdunkel jedoch und vor allem die häufigen flüchtigen Licht- und Schattenkombinationen, die spielenden Lichtreflexe werden als schön und anziehend empfunden.

Unter den körperhaften Objekten steht das leichtbewegliche, flüssige Element an erster Stelle. Wie der Wind, so ist auch das Wasser in ständiger Bewegung. Aber die Rokokolandschaft kennt keine großen, rauschenden Flüsse, keine breiten, ruhig und kraftvoll dahinfließenden Ströme, keine wild brausenden Wasserfälle oder gar das Meer, sondern nur „spielende Quellen" und munter plätschernde Bäche, deren lebhafte aber tändelnde Bewegtheit wir bei der Behandlung der Schlangenlinie, des „Mäandrischen", des „Umherirrens" und des „Labyrinths" aufgezeigt haben. Und wie diese Natur keine Stürme liebt, so widerspricht ihr auch alle große und heftige Wellenbewegung. Die Wellen ihrer Teiche und Bäche kräuseln sich nur, sie hüpfen, scherzen, spielen nur und haschen sich mit den Zephyren oder gegenseitig[50].

[49] Vgl. oben S. 157 und Anm. 13.

[50] Vgl. das Grundbeispiel von Geßner oben S. 152; weiter die Zitate oben S. 152 und Anm. 12.

Bei den festen Körpern herrscht eine unverkennbare Vorliebe für solche vor, die leicht und mühelos vom Westwind in spielerische Bewegung versetzt werden können: die leichten Gewänder der Schäferinnen und Nymphen, die Bänder und die Locken — vor allem die Pflanzen[51]. Nie aber ergreift die Bewegung größere Körper, starke Stämme, ganze Bäume oder sogar Wälder als geschlossene Massen, sondern immer nur die beweglichen Einzelteile, die Zweige und das Laub, und weiter die kleineren Pflanzen: die Gebüsche, Blumen, Kräuter und das Gras.

Unter den Körpern, die sich aus eigener Kraft fortbewegen, wählt das Rokoko wiederum nur solche aus, denen leichte und spielerische Bewegung natürlich ist und keine Mühe, sondern Freude macht. So fehlen große und schwerfällige Tiere völlig in unserer Literatur. Je kleiner und beweglicher die Tiere sind, desto beliebter sind sie. Da gibt es das fliegende Heer der Insekten, von denen der Schmetterling und die Biene am häufigsten auftreten. Unzählige Schmetterlinge gaukeln und flattern um die Blumen und Mädchen, in unzähligen Gedichten besungen; Schwärme von Bienen umsummen tändelnd die Blüten. Kleine Singvögel hüpfen und scherzen in den Zweigen, jagen gaukelnd umher, schnäbeln sich zärtlich, haschen und fangen sich in den Gebüschen. Wie im Rokokostil aus der fleißigen Biene meist eine „verliebte Gauklerin" wird, so ist die melancholisch klagende Nachtigall des gleichzeitigen sentimentalen Stiles zu einer fröhlichen meisterhaften Koloratursängerin, zu einer Virtuosin des Gesanges geworden, die ebenso wie alle anderen Vögel scherzt und spielt. — Bei den Säugetieren schließlich werden die kleinen Herdentiere, und von diesen die Jungen bevorzugt: die Schäfchen, Lämmchen, Zicklein und Kälbchen. Auch sie tummeln sich in ganzen Herden durch die Fluren und hüpfen, scherzen und tanzen einzeln oder miteinander auf den Feldern und Wiesen[52].

Ebenso wie die Tiere gehören auch die mythologischen Gestalten unmittelbar zur Rokokonatur. Die Nymphen, Faune, Grazien, Amoretten usw. verhalten sich grundsätzlich nicht anders als die Schmetterlinge, Vögel oder Lämmchen. Wie diese scherzen, springen, tanzen, hüpfen und irren sie umher, necken sich gegenseitig oder die Schäferinnen, treten scharenweise wie die Vögel und Insekten auf, gaukeln als „Scherze", „Freuden", „Spiele", „Tändeleyen" wie die

[51] Vgl. oben S. 155 und Anm. 11. Vgl. Schmidt, *Fröhliche*, S. 57; Weisse, I, 234; Gleim, I, S. 36; Hagedorn, III, S. 73; Schrader, I, S. 16; *Poet. Lex.*, S. 185 f.; Geßner, S. 59; Jacobi, III, S. 115; Unzerinn, S. 17; Uz, S. 59, 80, 107; *Musenalmanach*, 1771, S. 23 f.; Wieland, XXI, S. 105; *Iris*, V, S. 148; Gerstenberg, 1765, S. 6; *Neue Beyträge*, 1744, II, S. 399; *Der Schriftsteller*, S. 573; Koch, I, S. 11.

[52] Vgl. Wieland, V, S. 31; Goethe, I, S. 245, 248; Kretschmann, S. 14, 17, 34ff., 51ff.; Geßner, S. 5, 74, 77, 80, 82, 87, 123, 190f., 247; *Fabeln*, I, S. 21, ebda., II, S. 56; Michaelis, I, S. 80; ebda., IV, S. 49; Kleist, I, S. 231, 242, 259; ebda., II, S. 23, 62; Gleim, I, S. 365, 381; ebda., II, S. 117, 243; ebda., III, S. 36, 395; ebda., VII, S. 30, 92, 98; *Musenalmanach*, 1771, S. 9f.; Schmidt, S. 46; ders., *Fröhliche*, S. 40; *Der Schriftsteller*, S. 574; Uz, S. 59, 73, 345; *Scherze*, S. 6; Koch, I, S. 13; ebda., II, S. 100; *Possen*, S. 1 f.; Dreyer, S. 226; *Iris*, IV, S. 165; Hymmen, S. 41; Schaz, S. 73f.; Fehre, S. 22; Götz, *Verm. G.*, III, 123f.; Reckert, I, 6f.; Hagedorn, III, 101, 116; ders., 1764, III, S. 59.

Zephyre um die Blumen, um die Mädchen und haschen und jagen sich im Gebüsch. Unglaublich groß ist ihre Beliebtheit, und ihr Treiben und Spielen ist von einer kaum vorstellbaren lebhaften Bewegtheit. Auch sie haben zum großen Teil keine andere Funktion, als Bewegung zu verkörpern[53].

Von den Nymphen und Faunen, von Amor und den Grazien unterscheiden sich nicht, was ihre Bewegungen betrifft, die Menschen: die Schäfer und Schäferinnen, die ebenso unmittelbar zur Rokokolandschaft gehören. Wie schon aus vielen Abschnitten unserer Untersuchung hervorging, wird der Mensch weitgehend in die Natur einbezogen. Sein „Lieblingsplätzchen" liegt in der Natur und ist eng von ihr umfangen; er selbst wird von den Westwinden, Schmetterlingen, Vögeln und Schäfchen, Bächen, Wellen und Düften umtanzt und umgaukelt und von den Amoretten und Nymphen geliebt und geneckt[54]. Dabei verhält er sich jedoch keineswegs passiv, er spielt selber mit. Man tändelt mit den Lämmchen, hascht nach Schmetterlingen, fordert den West zum Spiel heraus und läuft mit ihm um die Wette[55]. Natürlich spielt und scherzt man auch miteinander. Und hier finden wir alle jene Grundformen der lebhaften Bewegung wieder, die wir in den Elementen der Natur bisher nachgewiesen haben. Die Schäfer und Schäferinnen tanzen und hüpfen, scherzen, tändeln, gaukeln und spielen, haschen, fliehen und fangen sich — nicht anders als die Zephyre, die Wellen und die Tiere.

Im Rokoko handelt es sich also, im Gegensatz zum Sturm und Drang, immer um die Bewegung gewichtsloser Körper. Von einer Kraftanstrengung kann hier keine Rede sein. Das zeigt sich aber nicht nur in den natürlichen, wirklichen Bewegungen, sondern auch dort, wo an sich ruhende Körper oder Linien vom Dichter in Bewegung versetzt werden. Bei Mahler Müller waren es der Felsen, der sich ins Tal *bükt*, die Bäume, die über den Wasserfall *hervorstoßen* und die „sinkenden Wälder". Es ist charakteristisch für die Naturschilderungen des

[53] Vgl. Gerstenberg, 1765, S. 7, 18, 27, 30, 42; Blum, I, S. 11; Michaelis, I, S. 82; *Almanach der Grazien*, S. 55, 59, 65, 82, 106; Weisse, I, 24, 214; *T. Merkur*, Oktober 1775, S. 11; Naumann, S. 5; Wieland, V, S. 52; VIII, S. 143; Hagedorn, II, 120, 153; ebda., III, 70; Schmidt, *Fröhliche*, S. 37; Gleim, I, S. 283; ebda., II, S. 366; ders., *Versuch*, I, S. 21; Koch, I, S. 11; Geßner, S. 3, 67, 97, 198, 199, 254; Unzer, S. 4; Uz, S. 50, 53, 65, 133, 281; Jacobi, I, S. 3; ders., *Briefe*, S. 7f. u. 35f.; *Musenalmanach*, 1774, S. 192; Kleist, II, S. 23; Dusch, *T.*, S. 8ff.; Breitenbauch, S. 14 f; Zachariae, S. 477; Götz, *Verm. G.*, I, S. 56; *Der Schriftsteller*, S. 19; Patzke, I, S. 17.

[54] Vgl. *Der Schriftsteller*, S. 228; Zachariae, S. 142; Geßner, S. 245; Gleim, I, S. 2, 4; ebda., VI, S. 213; Jacobi, I, S. 160, 16; ebda., II, 194; Berger, S. 70; Blum, I, S. 30; *Neue Beyträge*, II, 2, S. 174f.; Fehre, S. 51; *T. Merkur*, V, 2, S. 137; ebda., VI, 1, S. 12; *Musenalmanach*, 1771, S. 147; *Kleine Gedichte*, S. 199f.; Rönnberg, S. 47.

[55] Vgl. *Der Schriftsteller*, S. 87; Geßner, S. 34; Gleim, I, S. 142; *Kleine Gedichte*, S. 148; Wieland, V, S. 29; *Neue Beyträge*, II, 2, S. 174.

[56] Vgl. Rönnberg, S. 47; *Der Schriftsteller*, S. 19; Koch, I, S. 129; Hirschfeld, *Landleben*, S. 8; Hagedorn, III, S. 70, 84, 94, 118; Paulli, S. 41, 45, 74; *Iris*, I, S. 98; ebda., IV, S. 73; Michaelis, II, S. 223f.; Weisse, I, S. 218; Lessing, S. 4; *Poet. Lex.*, S. 161; Gleim, I, S. 222, 236; ebda., VII, S. 188; ders., *Versuch*, I, S. 17f., 52; *Neue Beyträge*, II, 2, S. 174; Wieland, II, S. 128; XII, S. 274; *Der Jüngling*, S. 148f.; Fehre, S. 36; Götz, *Verm. G.*, I, S. 92f.; ebda., III, S. 50; Geßner, S. 20, 27, 30, 47, 49, 50, 55, 56, 60, 89; Uz, S. 88, 106, 109; Ramler, S. 6; *Kleine Gedichte*, S. 148; Hagen, S. 27; *Possen*, S. 2, 42; Kleist, I, S. 243.

Sturm und Drang, auch ruhende Gegenstände, starre und breite Linien, ganze Landschaftsteile und schließlich ganze Landschaften poetisch mit Hilfe von Bewegungsverben in Bewegung zu sehen. Auch das Rokoko kennt dieses dichterische Mittel, um die Bewegtheit in der Natur zu steigern. Nicht nur den der Bewegung fähigen, auch den unbeweglichen Teilen der Landschaft wird metaphorisch eine Bewegung zugeschrieben:

schlängelnde Nebenwege (Thümmel, IV, S. 189)

Pfade, *die zu deinem Tempel sich winden* (Wieland, IV, S. 4)

eine Kette von Blumen schlängelte sich an hohen Stangen bis an die Spitze hinauf (Geßner, S. 13)

schlanke Kräuter durchirren das Gras (Geßner, S. 191)

Laube, *Die Jasmin und Ros' umirrt* (Götz, *Verm. G.*, II, S. 228)

irrende Rosengebüsche (Wieland, X, S. 143)

irrendes Gesträuche (Dusch, *T.*, S. 7)

lieblich irrende Gebüsche (Wieland, *Die Grazien*, 1. Fass., S. 201)

Es hüpft . . . das Gras auf Feldern (*Neue Beyträge*, 1744, II, S. 399)

und vor dem Eingang [der Höhle] *flatterten Jesminstauden empor* (Geßner, S. 212)

Bei den in diesen Beispielen auftretenden Gegenständen, den Wegen und Pfaden, den Blumenkränzen und Pflanzen handelt es sich um ortsgebundene Körper, denen entweder gar keine oder nur eine ganz bestimmte Art von Bewegung in der Wirklichkeit zugesprochen werden kann. Trotzdem wird ihnen sehr häufig, wie wir schon an vielen Zitaten im Laufe unserer Untersuchung beobachten konnten, Bewegung zugedacht. Auf der einen Seite, indem vollkommen starre Objekte durch ein Bewegungsverb in Aktion versetzt werden, zum anderen auch, indem etwa die Pflanzen solche Bewegungen erhalten, die ihnen, sei es der Art, sei es dem Grad der Lebhaftigkeit nach, nicht zukommen. Den irrenden Gebüschen, dem hüpfenden Gras, den emporflatternden Stauden (welche hier nicht vom Wind bewegt werden) entspricht ebensowenig eine Wirklichkeit, wie den sich windenden Pfaden. — Auch hier zeigt sich der Unterschied zum Sturm und Drang. Es sind nicht die großen, massiven Körper, denen metaphorisch eine Bewegung zuerteilt wird: nicht die Bäume, sondern Kräuter, Blumen und Gras, nicht schwere Felsen oder ganze Wälder, sondern leichte Gebüsche, nicht majestätische Alleen, sondern kleine Pfade und Nebenwege.

Kleine, leicht bewegliche Körper in ständiger mühe- und schwereloser Bewegung: Das kennzeichnet die Bewegtheit der Landschaften in der Rokokodichtung, und darin unterscheidet sie sich von der „dynamischen" Bewegtheit der Natur im Sturm und Drang. Dienen die Bewegungen im Sturm und Drang der Demonstration von Kraft, so dienen sie hier der Bezeugung spielerischer Mühe- und Gewichtslosigkeit und damit überhaupt der Aufhebung des Gefühls der Schwere. Laufen sie dort unumkehrbar, geradlinig und zielstrebig durch den Raum, alle

Widerstände zerbrechend und alle engen Grenzen überschreitend, so verlaufen sie hier regellos in kleinen Kreisen und verlieren sich spielerisch in sich selbst. Haben wir es dort meist mit gewaltigen und gewichtigen (und deshalb zum Umkreis des „Erhabenen" zählenden) Stoffmassen zu tun, so zeigt sich in den leichten und luftigen Subjekten und Objekten der Rokokobewegung deutlich die Tendenz zur Entstofflichung, als einer Art der Vergeistigung: Sie werden zu bloßer Funktion der Bewegung. Entspricht der „dynamischen" Bewegung eine gestaute, geballte seelische Erregtheit, so der Rokokobewegung eine sinnliche Freude am „Spiel"[57].

Die hier aufgezeigte Tendenz zur Entstofflichung wird bestätigt durch eine letzte Beobachtung. Wir haben bis jetzt versäumt, auf die „Lebhaftigkeit" der Bewegung zu achten. Man kann jedoch bei allen Bewegungen einen höheren oder geringeren Grad der Lebhaftigkeit unterscheiden. Wenden wir uns zunächst den beliebten Verbaldiminutiven zu: tändeln, gaukeln, schlängeln, tummeln, fächeln, streicheln, schmeicheln, sprudeln, rieseln, säuseln, murmeln, lispeln, taumeln, schnäbeln, lächeln usw. Zwei Eigenschaften haben die Verba auf „eln" ihre Häufigkeit in der Rokokodichtung zu verdanken. Einmal ihrer diminutiven Funktion, indem durch das Suffix „—l" der Bedeutungsgehalt eines Verbums als kleiner und schwächer dargestellt wird. Dabei scheiden allerdings die Pejorativa aus, denn nach der Überzeugung des Rokoko kann das Kleine nichts anderes als schön sein[58]. Die zweite Eigenschaft der Bildungen auf „-eln" besteht in der Art der Bewegung, die sie zum Unterschied von ihrem Grundwort ausdrücken. Wenn aus „fachen" „fächeln" wird, wird die Bewegung nicht nur kleiner, sondern schneller und häufiger: Aus einer heftigen Bewegung ist ein sanftes, aber ständig wiederholtes Hin-und-her, Auf-und-ab geworden. Die Verbaldiminutiva sind also zugleich Iterativa. Schon das sichert ihnen ihre Beliebtheit in der Rokokodichtung.

Diese Beobachtung allein wird uns aber nicht genügen. Denn wenn wir weiter etwa das Murmeln, Rieseln, Säuseln, Lispeln, Streicheln oder Schmeicheln den vergleichbaren Bewegungsverben des Tändelns und Gaukelns gegenüberstellen, so fällt doch noch ein wichtiger Unterschied auf. Die zuerst genannten Verben unterscheiden sich von den zuletzt genannten trotz aller Bewegtheit durch die relative Eintönigkeit und Regelmäßigkeit ihrer Bewegung. Eintönig und gleichmäßig waren aber die typischen Bewegungsarten in der Rokokonatur grade nicht. Denken wir an das Scherzen, Spielen, Tanzen, Hüpfen, Flattern, sich Tummeln etc.; denken wir an jene spielenden Lichterscheinungen, an die schnel-

[57] Nur die Gleichsetzung von Bewegung überhaupt und „dynamischer" Bewegung konnte dazu führen, daß Eduard von Jan seinen Aufsatz, in welchem er grade die „dynamischen" Bewegungen in der Messiasdichtung untersuchte und betonte, *Das Stilelement des Rokoko in Klopstocks ‚Messias'* (in: Die Neueren Sprachen, XXXIV/2, Marburg 1926) genannt hat.

[58] Dieser Zusammenhang wird in meiner größeren Arbeit in dem Abschnitt über die „kleine Manier" ausführlich behandelt werden.

len, kurzen und unberechenbaren Hin-und-Her-Bewegungen, vor allem im Haschen und Jagen, an das ungewisse Bald-hier, Bald-dort, an den gaukelnden Schmetterling und die flatternden Vögel, an die Bewegung des völlig willkürlichen „Umher" und an die „Herum"-Bewegungen, die gerade nicht in ruhiger Gleichmäßigkeit einen Mittelpunkt umkreisen, sondern ihn in regellosen und ständig wechselnden Linien umgaukeln, umscherzen usw. In all diesen Bewegungen zeigt sich keine sanfte Ausgeglichenheit, keine ruhige Gelassenheit und Mäßigung, wie es für die Bewegungen in den sentimentalischen Naturbeschreibungen charakteristisch ist. Im Gegenteil, sie sind unberechenbar, mutwillig und von flatternder Ruhelosigkeit erfüllt. Und dieses sinnliche, nervöse Stakkato unterscheidet sich deutlich von den weniger lebhaften, sanften Bewegungen in den Naturschilderungen der gleichzeitigen sentimentalischen Dichtung. Gemeinsam ist beiden Stilarten die Schwerelosigkeit und das Ziellose der Bewegung. Sie unterscheiden sich hingegen durch den Grad der Lebhaftigkeit. Was dort in der sentimentalen, „rührenden" Dichtung sich als ein gelassenes harmonisches Spiel seelischer Grazie und innerer Anmut darstellt, ist in der Rokokodichtung das wechselvolle und flüchtige Spiel des sinnlichen Reizes[59].

Wird die „lebhafte Bewegtheit" der Rokokonatur charakterisiert und bestimmt durch eine Mannigfaltigkeit vieler kurzer, unruhiger und rascher Bewegungen, so hat das noch eine weitere Konsequenz. Körper, die sich in einer solchen schnellen, ruhelos flatternden Bewegung befinden, kann das Auge nicht mehr deutlich erfassen; ihre Linien und Formen verschwimmen, — sie können nur noch als Bewegung wahrgenommen werden. Der gaukelnd flatternde Schmetterling ist wie die umherschwärmende Biene, die schwirrende Libelle „ungreifbar", auch im übertragenen Sinn. Die raschen Bewegungen bewirken eine Auflösung der Konturen, nicht nur bei den Insekten, sondern auch im bebenden, zitternden und spielenden Laub, im schwirrenden Rohr, im flatternden Gesträuch, im Hüpfen, Gaukeln und Scherzen des Wassers, im Tanzen der Schäfchen, im Haschen und Jagen der Faune, Nymphen, Scherze usw. Sinnlich erfaßt werden nur die Bewegungen, nicht die Körper, die sich vielmehr im Unbestimmbaren verflüchtigen. Dem entspricht, daß die eine Generation früher, vor allem bei Brockes und Triller vorherrschende, pedantisch-ausführliche, objektive Detailbeschreibung von Naturgegenständen in unseren Texten völlig fehlt. Hier werden in der Regel die Dinge nicht beschrieben, sondern nur genannt und ihre Funktionen angegeben, welche sich im ganzen gesehen auf zwei wesentliche Momente beschränken: auf die Bewegung und das Erotische. Einerseits sind die Naturdinge der Rokokodichtung Verkörperungen sinnlich-erotischer „Reize" — worauf wir in dieser Untersuchung nicht näher eingehen können —, andererseits dienen sie der Darstellung von Bewegung überhaupt.

[59] Auf diesen Unterschied zwischen „Reiz" und „Rührung", welcher weit über den reinen Bewegungssinn und auch über die Naturdarstellung hinausreicht, gehe ich in der erwähnten größeren Untersuchung näher ein.

Die Auflösung der Konturen der Gegenstände zeigt sich nun nicht nur bei den bewegten Körpern, sondern auch in den mäandrischen Linien und in der verwirrenden Anordnung der Dinge in der Rokokonatur, wobei wir an die labyrinthische Unübersichtlichkeit, an das unbeschreibbare „Gemisch", an das wirre Durcheinander der „schönen Unordnung" denken. Die gleiche Wirkung wird häufig aber auch durch die Beleuchtung erreicht. Das Rokoko liebt das Licht der Dämmerung und des Mondscheins. Wenden wir uns einem Beispiel zu:

Der Held ist in eine von grüner Dämmerung umschattete Grotte getreten: *Das zweifelhafte Licht, Das unter tausendfachem Flittern In diesem Labyrinth mit sichtbar'm Dunkel ficht . . . Hier herrscht ein Tag wie zu verstohlnen Freuden Die schlaue Lust ein Zauberlicht sich wählt, Nicht Tag, nicht Dämmerung; er schwebte zwischen beiden, Nur lieblicher durch das, was ihm zu beiden fehlt. Er glich dem Mondschein, wenn durch Rosenlauben Sein Silberlicht zerschmilzt in blasses Roth. Der Held . . . Erwehrt sich kaum bezaubert sich zu glauben.* (Wieland, XXIV, S. 99)

Das *zweifelhafte Licht*, die seltsame Mischung von Helligkeit und Dunkel, welches in der Grotte herrscht — wir dürfen es, wie Wieland selbst an vielen anderen Stellen, einfach Dämmerung nennen —, vergleicht der Dichter mit den Rosenlauben im Mondschein, und wir können es auch in dem Helldunkel der Haine, Lauben und Gebüsche der Rokokolandschaft erkennen:

Akazien und Myrtenbäume mischen Hier Licht und Dunkelheit zu diesem Mittelstand, Worin . . . In sichern dicht verwebten Nischen Die Nymfe gern dem schmeichelhaften West . . . (Wieland, VIII, S. 217)

ein Hain, *wo grüne Nacht mit güldnem Tag sich gattet* (*Poet. Lex.*, S. 133)

in ungewisse Schatten (von Hainen und Gebüschen; Hagedorn, 1764, III, S. 100)

Wie wir auch schon dem (S. 171) zitierten Beispiel von Wieland entnehmen konnten, verbindet sich das Labyrinthische, die schöne Unordnung in der Rokokonatur, gerne mit dem unbestimmten Licht des Mondes, der Abend- oder Walddämmerung. Die wesentlichste Wirkung dieses „schwimmenden", „schwebenden" Lichtes in den Lauben und Grotten, in der „grünen Nacht" der Gebüsche und Haine, in einer vom eigentümlichen Mondschein matt erhellten Landschaft besteht nun darin, daß sich in ihm die Konturen der festen Körper auflösen, daß die klar umrissenen Linien und Figuren im ungewissen und spielerisch bewegten Halbschatten zu unbestimmbaren, schwankenden Erscheinungen sich wandeln und mischen: daß die Gegenstände „verschwimmen".

Und aus den Formen, die im zweifelhaften Schatten Gar sonderbar sich mischen, wandeln, gatten . . . (Wieland, VII, S. 142)

Der Vollmond macht nunmehr die ganze Gegend heiter. Es schwimmen Bäume, Laub und Kräuter In ungewissem Glanz, halb schattig, halb erhellt (Wieland, VIII, S. 162)

In den flatternden Bewegungen, im labyrinthischen Charakter der Schauplätze und im „Verschwimmen" des Lichtes, überall zeigt sich die Neigung, die Kon-

turen der Gegenstände zu verwischen und aufzulösen, überall bestätigt sich im Rokoko die Tendenz zur Entkörperlichung.

Die in dieser Arbeit aufgewiesene und genauer bestimmte lebhafte Bewegtheit beschränkt sich nun keineswegs auf die Naturschilderungen des Rokoko. Im Gegenteil, sie weist über die Grenze unseres Themas hinaus und charakterisiert Inhalt und Stil der Rokokodichtung, was hier freilich nur ausblickend in wenigen Worten angedeutet werden kann. Zunächst sind auch die äußeren Bewegungen der Menschen im Rokoko voller ruhe- und regelloser Lebhaftigkeit. Ähnlich wie die Schäfer und Schäferinnen in der Natur gaukeln, scherzen und hüpfen sie umher, haschen und necken sich, spielen mit den Schoßtieren und tändeln mit den Fächern. Besonders die spielerisch flüchtigen und ziellosen Bewegungen der kleinen Rokoko-Schönen werden in unzähligen Gedichten, Erzählungen und Singspielen gezeigt: *Ein junges, nettes, tolles Ding, Leicht zu erfreun, schwer zu betrüben, Am Wuchse schlank, im Gange flink, Von Mien' ein Schalk . . . Das immer gaukelt, immer spricht, Und spricht und spricht . . . Genug, es spricht mit Lachen, Und kann sehr reizend Lachen*[60]. Lose, drollig, schalkhaft, munter, verspielt und mutwillig werden diese Mädchen genannt, und das Treiben der Jünglinge um die Schönen wird mit dem Flattern der Schmetterlinge und dem Gaukeln und Tändeln der Zephyre verglichen.

Aber nicht nur in den äußeren Bewegungen finden wir die regellose und spielerische Bewegtheit wieder. Ihr entsprechen die inneren, seelischen Bewegungen der Rokokomenschen. Die Begriffe des Tändelns, Gaukelns, Scherzens und Spielens tragen ja immer auch seelische Bedeutung und bezeichnen flüchtige, flatternde und oberflächlich leicht-sinnige Stimmungen, Gefühle und Affekte. Die Rokokosinnlichkeit ist von bewegter, wechselvoller Unruhe, die Liebe ein schwereloses, tändelndes Spiel der Koketterie zwischen halbem Gewähren und halbem Verweigern, ohne Ruhepunkte, ohne Leidenschaft, ohne endgültige Erfüllung.

Voll lebhafter und spielerischer Bewegtheit endlich ist auch der Stil der Rokokodichtung. Hier gibt es ebenfalls keine Ruhepunkte, keine Gleichförmigkeit in der Erzählhaltung. Im Versmaß und in der Sprache, im Scherz mit dem Halben, in der höchst beweglichen Kunst der Andeutung, der Anspielung und der Abschweifung, welche die Geradlinigkeit und damit das Zielstrebige der Handlungsführung in regellose Willkürlichkeit und Unübersichtlichkeit auflöst (die Erzählung selbst wird zum „mäandrischen Gewinde"), in der Verzögerungstechnik, in den Tändeleien mit der Leserin, in der ironischen Verspottung des Lesers: Überall zeigen sich auch hier die gleichen regellosen Linien und Bewegungen.

[60] Lessing, *Sämtliche Schriften*, Hg. Lachmann-Muncker, Bd. I, Stuttgart 1886, S. 21.

Die Übereinstimmung der Naturdarstellung mit dem Gehalt und dem Stil der Rokokodichtung überhaupt (und darüber hinaus auch mit den Rokokokünsten) ist nicht ohne Bedeutung für die Einordnung dieser Naturschilderungen in die geistesgeschichtliche Entwicklung des achtzehnten Jahrhunderts. Es geht in der Rokokonatur nicht, wie bei Brockes, oder Triller oder Haller, und ebensowenig wie in den empfindsamen Landschaftsschilderungen, um die liebevollinteressierte, andächtige Beobachtung der ganzen Naturmannigfaltigkeit und ihre minuziös beschreibende Wiedergabe. Der Rokokodichter trifft eine ganz bestimmte enge Auswahl. Er verändert damit die Natur und gestaltet sie sich zu. Wie auf der einen Seite nur ein ganz bestimmter kleiner Kreis charakteristischer Gegenstände, Linien und Bewegungen aus der unendlichen Vielfalt der Naturwirklichkeit ausgewählt und bevorzugt wird, so dichtet man auf der anderen Seite die eigenen Lieblingsvorstellungen, Stimmungen und Gefühle in die Landschaft hinein. Die lebhaften Bewegungen in der Rokokonatur sind nur zum Teil sachlich bedingt. Die über das Maß des Wirklichen hinaus gesteigerte Bewegtheit wird durch dichterische Mittel erreicht. An sich unbewegte Linien und Ornamente der Landschaft werden durch ein Verb als Bewegung gezeigt, als lebhafte Bewegung; langsame oder sanfte und gleichmäßige Bewegungen in rasche und regellose verwandelt. Und in der Vielzahl der Fälle, wo vom fröhlichen Umherhüpfen, vom schalkhaften Haschen und Jagen, vom schmeichelnden Umschwärmen etc. der Winde, des Wassers, vom scherzenden Spiel der Pflanzen und Tiere gesprochen wird, haben wir es mit einer deutlichen Vermenschlichung der Natur zu tun, die sich nicht zuletzt auch in dem unwirklichen Heer der mythologischen Figuren und der Personifizierungen zeigt.

Rokokonatur ist mehr als eine unbedeutende, gleichgültige Kulisse, mehr als ein beliebig vertauschbarer Hintergrund für die menschlichen Handlungsszenen: Sie ist ein Spiegelbild der seelisch-sinnlichen Grundhaltung ihrer Menschen. Auch hier im Rokoko — wie selbstverständlich — hat der Mensch in der Natur Züge entdeckt, die seinen Bedürfnissen entsprechen und seinen bestimmten Wünschen entgegenkommen, auch hier hat der Mensch die Landschaft nach seinem Bilde geschaffen und sie in einen idealen Wunschtraum verwandelt.

Verzeichnis der Quellen

I

Berger, Traug. Benj., *Liederchen und Gedichte*, Lpz. 1777
Beyer, Joh. Aug., *Kleine Lieder*, Berlin u. Magdeburg 1756
Blum, Joach. Christ., *Sämmtliche Gedichte*, Carlsruhe 1781
Breitenbauch, Georg. Aug. von, *Neue Sammlung vermischter Gedichte von dem Verfasser der Bukolischen Erzählungen*, Altenburg 1767
Bürger, Gottfr. Aug., *Sämtliche Werke in 4 Bdn.*, Hg. W. v. Wurzbach, Lpz. o. J.
—, *Gedichte*, Hg. A. Sauer, Kürschner, Bd. 78 (= DNL)

Claudius, Matth., *Tändeleyen* und *Erzählungen*, 2. Aufl., Jena 1764
Dreyer, Joh. Matth., *Vorzüglichste deutsche Gedichte*, Altona 1771
Drollinger, Carl Fr., *Gedichte samt andern dazu gehörigen Stücken*, Frankfurt am Mayn 1745
Dusch, Joh. Jak., *Sämtliche poetische Werke*, 1. Theil, Altona 1765, 3. Theil, Altona 1767 (ein 2. Teil ist nicht erschienen)
—, *Der Tempel der Liebe*, ein Gedicht in 12 Büchern, Hamburg u. Lpz. 1757 (= *T.*)
Fabeln, *Erzählungen und Scherze zur Ergetzung des Verstandes und des Herzens*, o.O., 1. Theil 1764, 2. Theil 1763, 3. Theil 1763
Fehre, Christ. Aug., *Geschenke für meine Freunde und Freundinnen*, Lpz. 1765
Gentzkow, Joh. Ad. Fr. von, *Sammlung vermischter Gedichte in zwey Büchern*, Lpz. 1759
—, *Versuch in kleinen Gedichten*, Lpz. 1758 (= *Versuch*)
Gerstenberg, Heinr. W.: *Tändeleyen*, vermehrte Auflage, Amsterdam 1765 (= 1765)
—, *Tändeleyen*, Lpz. 1759 (= 1759)
Geßner, Salomon, *Werke*, Hg. Ad. Frey, Kürschner, Bd. 41
Gleim, Joh. Wilh. Ludw., *Werke*, erste Originalausgabe aus des Dichters Handschriften, Hg. Körte, Halberstadt 1811ff.
—, *Versuch in Scherzhaften Liedern*, Theil 1—3, Berlin 1753/1758 (= *Versuch*)
Götz, Joh. Nikol., *Vermischte Gedichte*, Hg. K.W. Ramler, Theil 1—3, Mannheim 1785 (= *Verm. G.*)
—, *Gedichte aus den Jahren 1745—1765 in ursprünglicher Gestalt*, Hg. C. Schüddekopf, Kürschner, Bd. 42 (= *G*)
Hagedorn, Fr. von, *Poetische Werke in 5 Theilen*, Hg. J. J. Eschenburg, Hamburg 1800
—, *Sämmtliche Poetische Werke*, Theil 1—3, Hamburg 1764 (= 1764)
—, *Versuch einiger Gedichte*, Hg. B. Seuffert, Heilbronn 1883 (= Seuffert)
Hagen, Joh. Ant. Jost, v., *Gedichte im Geschmack des Chaulieu*, Hamburg u. Lpz. 1772
Hirschfeld, C. C. L., *Das Landleben*, 3. Aufl., Lpz. 1771
—, *Theorie der Gartenkunst*, Lpz. 1779—1785
Hymmen, Joh. W. B. v., *Poesien nach verschiedenem Maß und Gewicht*, Berlin u. Lpz. 1775
Jacobi, Joh. Georg, *Sämmtliche Werke*, Zürich 1807ff.
—, *Sämmtliche Werke*, 1. Theil, Amsterdam 1771 (= Amsterdam)
—, *Die Sommerreise*, Halle 1770 (= *Sommerr.*)
—, *Die Winterreise*, Düsseldorf 1769 (= *Winterr.*)
—, *Briefe von Herrn J. G. Jacobi*, Berlin 1768 (= *Briefe*)
Kleine Gedichte, Wienn 1780
Prosaische und poetische Kleinigkeiten, Danzig 1762 (= *Pros. u. poet. Kl.*)
Kleist, Christ. E. v., *Sämmtliche Werke*, Hg. W. Körte, 2 Theile, Berlin 1803
Koch, G.H.A., *Kleine Gedichte*, 2 Theile, Braunschweig 1769
Kretschmann, Karl Fr., *Kleine Gedichte*, Lpz. 1775
—, *Scherzhafte Gesänge*, Lpz. 1771 (= *Scherzhafte*)
Lessing, G. E., *Kleinigkeiten*, 4. Aufl., Stuttgart 1769
Löwen, Joh. Fr., *Schriften*, 3 Theile, Hamburg 1765
—, *Romanzen, Nebst andern Comischen Gedichten*, Neue verbesserte Aufl., Bielefeld 1773 (= *Romanzen*)

Michaelis, Joh. Benj., *Sämmtliche Werke*, erste vollständige Ausgabe, 4 Bände, Wien 1791
—, *Einzelne Gedichte*, Erste Sammlung, Lpz. 1769 (= *Einzelne*)
Naumann, Christ. Nikol., *Scherzhafte Lieder, nach dem Muster des Anakreon*, Hamburg 1743
—, *Sieben Hirten-Gedichte, von Schoch dem jüngern aus Sachsen*, o.O. 1743 (= *Hirten*)
Paulli, Wilh. Ad., *Versuche in verschiedenen Arten der Dichtkunst*, Hamburg 1750
Pfeffel, Gottl. Conr., *Poetische Werke*, 2 Theile, Hildburghausen und Amsterdam 1841
Pfeiffer, Christ. Ludw., *Versuch in poetischen Erzählungen*, Frankfurt und Lpz. 1756
Anakreontische Possen, Gestohlen von xxx, Frankfurt 1761
Ramler, Karl Wilh., *Oden aus dem Horaz*, Berlin 1769
Rathlef, Ernst Lor. M., *Der Schuh, Heroisch-komisches Gedicht*, Hannover 1772
Reckert, K. K., *Vermischte Schriften*, 2 Theile, Münster und Hamm 1770/1771
Rönnberg, Jak. Fr., *Poesien und Briefe*, Jena 1762
Rost, Joh. Christoph, *Schäfererzählungen*, o.O. (Berlin) 1742
Schaz, Georg, *Bluhmen auf den Altar der Grazien*, Lpz. 1787
Scherze, Berlin und Stralsund 1766
Scherze der lyrischen Muse, Lpz. 1760 (*Scherze d. l. M.*)
Schmidt, Clamer, E. C.: *Katullische Gedichte*, Berlin 1774
—, *Fröhliche Gedichte*, Halberstadt 1769 (= *Fröhliche*)
Schrader, Paul Aug., *Scherze*, 2 Theile, Helmstädt u. Lpz. 1762
Schreiber, J. W., *Kleine vermischte Gedichte und Briefe*, Lemgo 1773
Thümmel, Moritz Aug. v., *Sämmtliche Werke* in 8 Bdn., Lpz. 1853/54
Unzer, Leopold Aug., *Versuch in kleinen Gedichten*, Halberstadt 1772
Unzerinn, Johanna Charl., *Versuch in Scherzgedichten*, Halle 1751
Uz, Joh. Peter, *Sämtliche poetische Werke*, Hg. A. Sauer, Stuttgart 1890
Weisse, Christ. Felix, *Kleine lyrische Gedichte*, 3 Bde., Lpz. 1772
—, *Scherzhafte Lieder*, neue verbesserte Aufl. Lpz. 1759 (= 1759)
Wieland, Christ. Mart., *Sämmtliche Werke*, Hg. J.G. Gruber, Lpz. 1818 ff.
—, *Comische Erzählungen* (1. Ausgabe), o.O. 1765 (= 1. Fass.)
—, *Die Grazien*, Lpz. 1770 (darin S. 191—206: „Psyche unter den Grazien") (= 1.Fass.)
—, *Der neue Amadis, Ein comisches Gedicht in 18 Gesängen*, 2 Bde., Lpz. 1771 (= 1. Fass.)
—, *Ausgewählte Briefe von C. M. Wieland an verschiedene Freunde*, in den Jahren 1751 bis 1810 geschrieben, Hg. H. Geßner, 4 Bde., Zürich 1815/16 (= *A. Briefe*)
Zachariae, Fr. Wilh., *Scherzhafte epische und lyrische Gedichte*, 2 Bde., Braunschweig und Hildesheim 1761

II

Almanach der Grazien auf das Jahr 1776 von Cupido, Cythere (Hamburg), *bey Ganymedes* (= *Almanach d. Gr.*)
Belustigungen des Verstandes und Witzes, Lpz. 1741—45 (= *Belustigungen*)
Neue Beyträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes, 6 Bde., Bremen u. Lpz. 1744 ff. (= *N. Beyträge*)
Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Lpz. 1757 ff. (= *Bibliothek*)

Fidibus, Erstes bis viertes Bündel, Lpz. 1768 (= *Fidibus*)
Gerstenberg: Rezensionen in der Hamburgischen Neuen Zeitung 1767—1771, Hg. O. Fischer (Dt. Literaturdenkmale Bd. 128), Berlin 1904 (=Gerstenberg, R.)
Iris, Düsseldorf 1775ff. (= *Iris*)
Der Jüngling, 2. Auflage, Königsberg 1764 (= *Jüngling*)
Der Teutsche Merkur, Weimar, Januar 1773ff. (= *T. Merkur*)
Musenalmanach auf die Jahre 1770—1778, Göttingen (= *Musenalmanach*)
Versuch eines neuen Poetischen Lexicons denen Anfängern in der deutschen Dichtkunst zu besondern Nutzen und Gebrauch herausgegeben, Erfurt 1760 (= *Poet. Lex.*)
Schönaich, Christoph Otto: *Die ganze Ästhetik in einer Nuß oder Neologisches Wörterbuch* (1754) Hg. A. Köster, Berlin 1900
Der Schriftsteller nach der Mode, Jena 1748 (= *Der Schriftsteller*)

Forschungsbericht

Neue Forschungen zur mittelhochdeutschen Lyrik

von

Günther Jungbluth (Kopenhagen)

Nach einer teils durch die Zeitumstände, vor allem aber auch durch die Autorität der Leistung Carl von Kraus' bedingten Pause in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit unserer älteren Lyrik ist in den letzten Jahren die Forschung wieder rege in Gang gekommen. Nicht nur hat das Bestreben, die durch den Krieg entstandenen Lücken an Handbüchern zu schließen, unserer derzeitigen Einsicht entsprechende, gedanken- und winkereiche Gesamtdarstellungen auch des Minnesangs hervorgerufen[1], sondern auch einzelnen Dichtern und Liedern ist neuerlich wiederum in ansehnlichem Maße unter mancherlei Gesichtspunkten gelehrte Arbeit gewidmet worden[2]. Wie notwendig dies ist, davon vermag man sich durch einen Blick in unsere kritischen Ausgaben, zumal in die Sammlung „Des Minnesangs Frühling" (MF), allerdings leicht eine Vorstellung zu bilden. Wer sich der Erwartung hingeben sollte, das hundertjährige Bemühen von seiten der berufensten Germanisten um die Herstellung zuverlässiger Texte müsse doch wohl im großen und ganzen vertrauenswürdige Ergebnisse gezeitigt haben, wird sich bei allem Respekt vor dem Geleisteten dennoch bald getrogen finden. Nur erstaunlich Weniges darf als gesichert dastehen, die Anzahl willkürlicher, mitunter verzweifelter Lösungen ist immer noch beträchtlich, und der Eklektizismus, der sich gemeinhin in der Auswertung der Überlieferung geltend macht, stellt methodisch ein bedenkliches Phänomen dar. Wenn es beispielsweise noch nicht gelungen ist, selbst für ein so bedeutendes und ausführlich behandeltes Lied wie Morungens sogenanntes „Elbenlied" (MF 126, 8) zu Einhelligkeit in der Beurteilung der Strophenfolge und Textgestalt und in der Auffassung des Sinnes zu gelangen[3], möchte man fast an der Möglichkeit

[1] In erster Linie R. Kienast: Die deutschsprachige Lyrik des Mittelalters. Dt. Phil. im Aufriß, 13. Lieferung, Sp. 775 ff. (zum Minnesang Sp. 815 ff.). An dieser umsichtigen, im Urteil bestimmten (gelegentlich auch überraschenden) Darstellung vermißt man nur ein — durch Raumnot verhindertes (vgl. Sp. 865) — näheres Eingehen auf den Minnesang des 13. Jhs. — Ferner: H. de Boor: Die höfische Literatur, 1170—1250 (Geschichte der dt. Lit. Bd. 2), 1953 (1955²) mit ausführlicher Behandlung des gesamten Minnesangs sowohl in eindringlichen, aller Schablone abholden Einzelanalysen als auch unter Hervorhebung der geschichtlichen Zusammenhänge. — Im gebotenen knappen Rahmen der „Annalen der dt. Literatur" (hrsg. durch H. O. Burger, 1952) fördert H. Kuhn unsere Erkenntnis des klassischen Sanges durch sehr lebendige, an Ideen und Hinweisen reiche Darlegungen, in denen auch den Fragen der Form besondere Aufmerksamkeit gewidmet ist; die Ausführungen F. Rankes am gleichen Ort zur späthöfischen Lyrik halten sich indessen mehr in traditionellen Geleisen. — Das Werk von H. Schneider: Geschichte der dt. Dichtung nach ihren Epochen dargestellt Bd. 1, 1949, gewährt eine Reihe treffender Charakteristiken von Minnesängern (besonders gelungen das Bild Reinmars, S. 99).

[2] Wenn sich der vorliegende Bericht auf die Behandlung einer Reihe der größeren Veröffentlichungen beschränkt und anderes nur in Auswahl und beiläufig berücksichtigt, so mag sich dies dadurch rechtfertigen lassen, daß auf diese Weise einer positiven Kritik größere Möglichkeiten eingeräumt sind.

[3] Anders als von Kraus hat sich entschieden H. Schneider: Morungens Elbenlied. Altdt. Wort und Wortkunstwerk. G. Baesecke zum 65. Geburtstage. 1941, S. 176 ff. Vgl. ferner H. W. J.

verzagen, das ersehnte Ziel je zu erreichen: die alte Dichtung in ihrer originalen Form aus dem trüben Abglanz der Überlieferung erstehen zu lassen. Gleichwohl liegt der Forschung die Verpflichtung ob, immer wieder neue Ansätze zu wagen. Als methodische Hilfsmittel bieten sich — außer der unumgänglichen nochmaligen Besinnung auf den Wert der einzelnen hs.lichen Zeugen[4] — vor allem das sorgfältige Studium der Motiv- und Gedankenwelt der Dichter des 12. Jhs. samt ihrem Wortschatze und ihren Ausdrucksweisen an[5] sowie ferner auch die genaue Beachtung von Zitaten, Anspielungen und verbalen Nachklängen bei den von ihren Vorgängern ja vielfach in erheblichem Maß direkt abhängigen Dichtern des 13. Jhs; von Kraus' Ausgabe „Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts"[6] ist uns hier zur rechten Stunde in die Hand gegeben worden[7]. Daß auch von vertiefter Einsicht in die formale Kunst, in die rhythmische und musikalische Gestalt der Lieder noch Gewinne für die Textform erwartet werden können, erscheint nicht zweifelhaft; doch sollte man das auf diesem Wege für den Text Erreichbare wohl kaum allzu hoch veranschlagen und vor allem nicht verkennen, daß die Möglichkeit und Verläßlichkeit solcher Ergebnisse in hohem Grade vom Vorhandensein bereits weitgehend gesicherter Texte abhängt. Bei einer gedanklich so subtilen Kunst wie dem Minnesang wird bei aller textkritischen Arbeit doch letzten Endes immer das Bemühen um den Gedanken, das Logische und Rationale im Vordergrund des Interesses zu stehen haben, und einen durch die Überlieferung entstellten oder gar zerstörten Gedanken gewinnt man nun einmal am sichersten dadurch zurück, daß man sich den ganzen gedanklichen Zusammenhang klar vor Augen zu stellen trachtet[8].

Was MF betrifft, so machen sich die eben erwähnten Unzuträglichkeiten in ganz besonderem Maße bei der letzten Ausgabe bemerkbar, die Carl von Kraus betreut (MFK) und durch einen umfänglichen Band „Untersuchungen" (MFU) unterbaut hat. Obgleich durch jahrzehntelange Beschäftigung mit der altdeutschen Lyrik vielleicht ihr bester Kenner und in den Methoden der Philologie wie die wenigsten bewandert, ist es ihm nicht geglückt, der ehrwürdigen Sammlung eine überzeugende Gestalt zu verleihen; im Gegenteil greift man in vielen Fällen mit größerem Zutrauen auf die durch F. Vogt betreuten Ausgaben zurück. In der Forschung ist freilich Kritik an MFK erst in den letzten Jahren vernehmlicher laut geworden[9]. Man braucht etwa nur an eine

Kroes: Morungens Elbenlied. Neophilologus 37, 1953, S. 51f. — (Die obige Einschränkung „sogenanntes" Elbenlied soll andeuten, daß ich das Elbenmotiv als solches nicht als den Hebel des Liedes ansehe, so wie Schneider die Dinge auffaßt. Näher darauf eingehen kann ich hier nicht.)

[4] Wobei insbesondere die speziellen Fehlermöglichkeiten der einzelnen Überlieferung ins Auge gefaßt werden müssen, vgl. unten Anmerkung 30.

[5] An Sammlungen liegen vor: W. Bulst: Wörterbuch zu den Liedern Reinmars des Alten, Diss. Göttingen 1934 und R. M. S. Heffner u. Kathie Petersen: A Word-Index to Des Minnesangs Frühling, Univ. of Wisconsin, 1942 (auf Grundlage der Ausgabe von F. Vogt, 1923[4]).

[6] Bd. I Text, 1952. Bd. II Anmerkungen ist im Erscheinen begriffen. (KLD.)

[7] Der Rahmen läßt sich jedoch auch noch weiter stecken. Geradezu ein Kompendium von Motiven, Ausdrucksweisen, ja Zitaten aus dem klassischen Minnesang stellt Ulrichs von Lichtenstein *Frauendienst* dar; daß sich unter den hier vorkommenden Parallelen auch solche befinden, die sich gegebenenfalls textkritisch verwerten kassen, ist mir nicht ganz unwahrscheinlich.

[8] Vgl. meine Bemerkungen in dem Aufsatz *Mîn herze und mîn lîp diu wellent scheiden.* Zu Friedrich von Hausen 47, 9. Euphorion 47, 1953, S. 241ff. (dort S. 256 und Anm. 31).

[9] Die ausführliche Besprechung von MFU und MFK durch H. Schneider, Anz. 59, 1940, S. 67ff. verbleibt im allgemeinen zustimmend, begründet freilich in Einzelfällen sehr förderliche abweichende Entscheidungen.

Kleinigkeit wie das Bogenfüllsel W. Stammlers zu MF 8, 22[10] zu erinnern, das uns gegen MFK (hier auf einer besonders schlechten Idee E. Schröders beruhend) wieder zuversichtlich an das schöne Bild der *rôse an dem dorne* glauben macht[11] und mit dem Nachweis einer Parallele den berechtigten Einwand gegen ein Verfahren verbindet, das uns nur diejenigen Parallelstellen vorführt, die zugunsten der jeweiligen Konjektur sprechen, und uns die anderen vorenthält. Weder hat von Kraus allerorten den erforderlichen poetischen Takt walten lassen noch hat er in dem Bestreben, angefochtene oder verderbte Stellen mit Hilfe aus der Tradition geschöpfter Elemente zu erhellen oder zu heilen, immer eine glückliche Hand bewiesen; in nicht wenigen Fällen hat er sich motivisch, gedanklich oder bildlich ohne Zweifel durchaus vergriffen. Zumal aber auch sein Glaube an formale Kriterien hat sich — vor allem für Morungen — oft schädlich ausgewirkt. Er ist nicht bloß vielfach für eine unbefugt selbstherrliche Haltung der Überlieferung gegenüber verantwortlich, sondern hat auch, gewöhnlich in Folge davon, das Gedankliche der Lieder in Mitleidenschaft gezogen. Etliche der von Kraus'schen Textrekonstruktionen lassen sich wohl oder übel nur als recht willkürliche Neudichtung bezeichnen. Trotz ihrer deutlichen Schwächen hat von Kraus Textkritik jedoch auch andererseits wertvolle Ergebnisse gezeitigt: vor allem ist es ihm gelungen, unseren Blick für die Mängel der Überlieferung vielfältig zu schärfen. Es wäre daher kaum richtig, zu glauben, man überwinde ihn und gelange zu einem befriedigenden Ergebnis am ehesten dadurch, daß man nun einfach das Vertrauen in die Überlieferung setze (wenngleich dies in einer Reihe von Fällen das Gegebene sein wird). Man überwindet ihn vielmehr gemeinhin allein durch bessere Einfälle, durch noch genauere und feinere Analyse des Gedankengangs in dem betreffenden Liede, durch vorzügliche Rücksichtnahme auf Sinn und Bedeutung. Die Forderung „Zurück zur Überlieferung", wie sie gerade heute, in begreiflicher Reaktion auf von Kraus, gern erhoben wird, übt zwar als Bremsklotz für allzu gewagte philologische Experimente eine nützliche und sogar notwendige Funktion; man sollte sich jedoch nur keiner Täuschung darüber hingeben, daß sie — in voller Strenge — zugleich das Unverantwortliche, ja Unmögliche verlangt und daß selbst ihre eifrigsten Fürsprecher auf recht beachtliche Dispensationen nicht verzichten können.

Als erster hat H. Brinkmann in größerem Umfang den Versuch unternommen, MFK einer Revision zu unterziehen. Die Frucht dieser Bemühungen stellt der Band „Liebeslyrik der deutschen Frühe"[12] dar. Dem Titel entsprechend haben hier nur die Minnelieder aus MF Aufnahme gefunden; dafür ist der Rahmen um die Minnedichtung Walthers und Wolframs erweitert worden. Ausgeschlossen sind ferner sowohl sämtliche „Namenlose" aus MF (als „Namenlose" sind statt dessen vorangestellt MF 259, 1 sowie 37, 18 und 37, 4), Engelhart von Adelnburc, den Br. wohl gleich anderen Forschern mit Recht für den jüngeren der urkundlich bezeugten Träger dieses Namens ansieht, als auch alle von Br. als unecht verworfenen Strophen. Die Dichter und — im Rahmen des einzelnen Dichterwerks — die Lieder sind chronologisch geordnet. Den Texten voraus geht ein umfangreiches „Geleit" (S. 5—95), und den Abschluß des Bandes bilden die Anmerkungen, d. h. der Apparat.

[10] Zs. f. dt. Phil. 73, 1954, S. 128.

[11] Stillschweigend ist die Lesung von MFK auch bei de Boor a. a. O., S. 243 und bei H. Brinkmann in der unten besprochenen Ausgabe verworfen.

[12] Pädagogischer Verlag Schwann, Düsseldorf, 1952.

Ein Wort zu den äußerlichen Neuerungen. Den — ästhetisch bedingten? — Verzicht auf die Längenbezeichnung bei Vokalen halte ich weder aus pädagogischen noch aus Verständnisgründen für ratsam. Wer den Walthervers 50,31 nicht im voraus kennt, wird unter Umständen an *so mit mir daz houbet* lange herumrätseln (*mit* = *mît*), und bei Reinmar 173,22 *si weiz wol, swie lange si mich biten lat daz ichz doch der bitende bin*, bleiben wir im Unklaren darüber, ob mit MFK (nach Paul und Burdach) *bîten/bitende* oder mit Vogt *biten/bitende* gemeint sein soll; die Anmerkungen schweigen sich aus[13]. — Ein Kapitel für sich stellen die den einzelnen Liedern beigegebenen Überschriften dar, die dazu anleiten sollen, die Gedichte als „künstlerische Gebilde" aufzunehmen (S. 9). Etliche davon — „Minne und ihre Widerstände", „Veredelnder Einfluß der Minne", „Ursache des Verfalls" — lassen jedoch eher an Aufsatzthemen für die reifere Jugend denken; und insgesamt erscheinen Goetheanklänge, 19. Jh., Moderne und simpel Schulmeisterliches in unerquicklicher Weise miteinander vermengt. Gelegentlich macht sich auch eine unselige Neigung zum Systematisieren geltend: so ist Wolfram 6,10 „Gefährliche Liebe" benannt, 5,16 „Gefahrlose Liebe", 5,34 „Eheliche Liebe" — wird hier, vom Geschmacklichen ganz abgesehen, dem Dichter nicht eine Absicht unterschoben, die wir ihm nicht beizulegen berechtigt sind? Das Zitieren nach Ziffern ist gewiß nicht 'schön', aber überaus praktisch, und gewährt darüber hinaus den Vorteil, daß wir uns nicht erst durch lange und ermattende Diskussionen über den jeweiligen Titel einig zu werden brauchen.

Mißlich ist, daß Br. uns die verheißenen Begründungen für seine Entscheidungen bisher schuldig geblieben ist. Von ganz gelegentlichen Winken in den „Anmerkungen" abgesehen lassen uns allein in bezug auf Friedrich von Hausen und Heinrich von Rugge ältere Arbeiten des Vfs.[14] Einblick in die Gründe für seine Textgestaltung und die Anordnung der Lieder nehmen. Die Kritik wird daher vor allem diese Fälle berücksichtigen wollen.

Jedoch mag vorerst eine Bemerkung zu Br.s Entschluß am Platze sein, uns vom als „unecht" beanspruchten Strophengut gereinigte Dichterbilder vorzuführen. Dergleichen sollte in einer Ausgabe, die wissenschaftlichen Charakter tragen möchte, nicht statthaft sein und birgt den Keim zu einer grenzenlosen Verwirrung in sich. Kaum zwei Kritiker werden in Echtheitsfragen zu sämtlichen vorliegenden Zweifelsfällen zu dem gleichen Ergebnis gelangen (so geht auch Br. naturgemäß öfters andere Wege als MFK), und wollte jeder, nach Br.s Weise, ausschließlich seine Ansicht in einer Textausgabe zum Ausdruck bringen, sähen wir uns bald einer verwirrenden Vielzahl von Bildern ein und desselben Dichters gegenüber[15]. Im übrigen sollte man wohl auch beherzigen, daß selbst sogenannte „unechte" Strophen doch immer Minnesang repräsentieren und Anspruch darauf haben, im Gesamtbilde mit berücksichtigt zu werden (was nicht mehr stattgaben kann, falls man auf den Abdruck verzichtet). — Das Unzuträgliche von Br.s Verfahren wird besonders deutlich bei Dietmar, für den 8 Lieder als echt beansprucht sind, darunter 37,30 (—38,30), das Kienast a. a. O., Sp. 839, der Schule Reinmars zuweist, ferner 39,11, ein von Kienast ebda. — präziser als MFU S. 96 — für jung erklärtes Lied, weiterhin auch das Tagelied 39,18[16]. Angesichts der sehr bunten Mischung von Liederm, die sich an den Namen Dietmar geknüpft

[13] Was nach Br.s Prinzipien Anschluß an die Lesung von MFK bedeuten müßte; doch ist der Apparat nicht zuverlässig (siehe unten).

[14] Friedrich von Hausen. Studienbogen. Sprache und Literatur, Dt. Reihe. Verlag August Lutzeyer, Bad Oeynhausen 1948, und: Rugge und die Anfänge Reimars. Festschrift für P. Kluckhohn und H. Schneider, Tübingen 1948, S. 498ff.

[15] Vorbildlich löst hingegen diese Aufgabe F. Maurer in: Die Lieder Walthers von der Vogelweide. 1. Bändchen: Die religiösen und die politischen Lieder, Ad. Textbibl. 43, 1955, wo in zwei Anhängen die als unecht bzw. zweifelhaft angesehenen Strophen gesammelt sind.

[16] Das Kienast ebda. für „mit hoher Wahrscheinlichkeit nach Wolframs Vorbild verfaßt" erklärt. Daran vermag ich vorläufig nicht zu glauben. Einige — vorwiegend textkritische — Gedanken zu diesem Liede spare ich mir für eine andere Gelegenheit auf.

haben, wird es zwar wohl überhaupt kaum je gelingen, sicher festzustellen, für welches Lied oder welche Liedergruppe dieser Dichtername nun zu Recht beansprucht werden darf, aber soviel ist gewiß, daß Br.s Dietmar ein Phantom bleibt; die hier für ihn postulierte „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen" ist geschichtlich ein Unding und läßt sich auch nicht durch die Konstruktion einer Entwicklung des Dichters glaubwürdiger machen.

In bezug auf die Textgestaltung gehört Br. zu denjenigen, die der Überlieferung wiederum größeres Vertrauen entgegenbringen möchten als Lachmann und von Kraus, und innerhalb der Überlieferung gilt seine besondere Vorliebe der Hs. A, die er nur der Schreib- und Hörfehler, jedoch nicht bewußter Änderungen für schuldig befindet. Andererseits verkennt er nicht, daß auch die Überlieferung verbesserungsbedürftig sein kann, und zuweilen bessert er an ihr sogar in einem Ausmaß, wie es die bisherige Forschung nicht zugestehen mochte (z.B. Bernger 112, 19ff.). Vielfach — z.B. bei Meinloh, beim Rietenburger, bei Kaiser Heinrich — halten sich Überlieferungstreue (gegen MFK) und neue Eingriffe in das Überlieferte wohl nahezu die Waage. Oft vermag man sich schwerlich der Auffassung zu entziehen, Br. habe mit Vorliebe eine andere Entscheidung gesucht als die anderen.

Symptomatisch dafür ist vielleicht sein Verhältnis zur Zeichensetzung: ich zähle im Rahmen von MF rund 300 und bei Walther rund 100 Fälle, in denen Br. ohne tiefere Bedeutung von der Interpunktion der kritischen Ausgaben abgewichen ist.

Wenn ich mich nun im Folgenden wesentlich auf die Nachprüfung des Br.schen Hausentexts beschränke, so erstens deshalb, weil wir hier, wie erwähnt, die Begründung kennen, und zweitens, weil ich die Kritik durch positive Vorschläge ergänzen zu können hoffe.

Hausens Liedern hat die Überlieferung zweifellos z.T. ungut mitgespielt. Je überzeugender uns die kristallklare Kunst dieses herrlichen Dichters aus allem Vermuten nach fast ungetrübten Strophen entgegentritt, seine einzigartige Begabung, kluge und hintergründige, schelmische und sehnsuchtsvolle Gedanken in nie affektierte, die zeitbedingte Reimtechnik ausgenommen formvollendete Sprache umzusetzen, je deutlicher erkennt man, daß gedankliche Unklarheiten, unbeholfener Ausdruck, rhythmisches Holpern nie und nimmer diesem Manne zur Last gelegt werden können; hier trägt die Überlieferung die Schuld, und in einem ganz besonders schlechten Zustand befinden sich ohne Zweifel etliche der allein in C überlieferten Lieder (z. B. 43, 28; 44, 13; 45, 19; 53, 31). Die Erklärung für diese Verhältnisse mag teilweise die gleiche wie die bei von Kraus für Morungen erwogene sein[17]: die große Beliebtheit dieser Lieder hat sich nachteilig für den Text ausgewirkt; wissen wir doch, wie stark Hausens Minnesang noch die Dichter des 13. Jhs. beeinflußt hat. Andererseits haben jedoch auch jene bekannten, zumal in C hervortretenden Modernisierungstendenzen in Richtung auf die Herstellung reiner Reime in der Hausenüberlieferung nachhaltige Spuren hinterlassen, deren Tilgung erhebliche Schwierigkeiten bereitet.

Br. ist sich, wie aus einer Bemerkung S. 6 erhellt, dieser Tendenz in C wohlbewußt, doch läßt er dieses Wissen keineswegs immer auf seine Entscheidungen Einfluß nehmen. Ein in jeder Hinsicht aufschlußreiches Beispiel stellt seine Behandlung von 43, 1f. dar: *daz ich der lieben bin So verre komen* C; *bin* (und somit wohl *bin . . . komen*) kann nicht richtig sein, da die entsprechenden

[17] Zu den Liedern Heinrichs von Morungen. Abh. der Kgl. Ges. d. Wiss. zu Göttingen, Phil.-hist. Kl. NF, Bd. XVI, Nr. 1, 1916, S. 4.

Reimwörter *undertân* und *begân* lauten. Hier lesen: *deich von der lieben dan Sô verre kom* (*quam* Vogt) Lachmann und Vogt, *deich von der lieben quam Sô verre hin* MFK *deich bin so verre dan Der lieben komen* Br. Die wahrscheinlichste Erklärung für die Lesart von C ist wohl, daß *bin* (. . . *komen*) einen allerdings nicht ganz geglückten Versuch dieser Hs. darstellt, einen konsonantisch unreinen Reim zu beseitigen, so daß MFK mit *quam* als Reimwort das Richtige getroffen haben dürfte. In diesem Punkt bedeutet Br.s Rückkehr zu Lachmann und Vogt eine Verschlechterung. Eine weitere ist durch seine Überlieferungstreue hervorgerufen und spricht auch Lachmanns besserer Einsicht Hohn: die Bewahrung von *bin . . . komen* schafft 43,2 unannehmbare rhythmische Verhältnisse. Diese Art von Überlieferungstreue ist jedoch sehr fragwürdig. — Ich erwäge: *daz ich der lieben quam Sô verre nu*; zu 43,1 vgl. die — allerdings gestörte — Zeile 4, 23, und 43, 2 *nu* läßt sich gedanklich wohl eher rechtfertigen als das überflüssige *hin* MFK, dem durch die oben vorgeschlagene Erklärung der C-Lesart philologisch ohnehin der Boden entzogen ist: es korrespondiert mit 43,11 *nu*.

Gewichtiger ist das Beispiel der Strophe 53,31, wo Br. — entscheidend gegen die Überlieferung! — einen neuen Vorschlag macht: indem er 53,35 das bislang immer angefochtene *vert* C beibehält, verleiht er der Zeile 53,37 *swann im diu porte ist vor verspert* C die folgende Gestalt (und präsentischen Sinn): *swann er die porte im vor verspert*; mit der Begründung, der Verlust von *got* in 53,36 habe 53,37 die Umsetzung in das Passiv hervorrufen können (vgl. Hausen S. 21). Wesentlich wahrscheinlicher als eine solche Umsetzung dünkt mich jedoch, daß C auch in diesem Fall das Augenmerk ausschließlich auf den Reim gerichtet hatte, weshalb man richtiger daran tut, wie bisher die Lesart *vert* anzuzweifeln. Die Lösung — ein unreiner Reim! — liegt graphisch nicht weit davon ab; ich schlage vor: *swerz kriuze nam und niender vaht*; vgl. dazu 47,11 *der lîp wil gerne vehten an die heiden.* — Mit der bekannten Störung im Eingang der Strophe ist bisher kein Kritiker fertig geworden (vgl. Vogt z. St. und MFU S. 156), und Br. war besonders schlecht beraten, als er Zingerles, durch von Kraus doch nur mit Vorbehalt aufgenommenes *welnt* auch noch in v. 47, 9 eingehen ließ[18]. Sonderbarerweise ist bisher nicht bemerkt worden, daß der rhythmisch anfechtbare Wortlaut von C: *Si wennent dem tode entrunnen sin* auch gedanklich im Zusammenhang der Strophe nicht einwandfrei zu sein scheint: die Furcht vor dem leiblichen Tode hat hier nämlich nichts zu suchen. Der Strophe liegt vielmehr die Vorstellung von der Teilnahme an einer Kreuzfahrt als einer Unterwerfung unter Gottes Gericht zugrunde nebst dem Glauben an eine sündentilgende und das Heil der Seele gewährleistende Wirkung, und der Dichter will sagen, daß diejenigen sich verrechnen, die wähnen, Gottes Gericht durch Fernbleiben von der Fahrt — trotz eingegangener Verpflichtung — entronnen zu sein; *ze jungest* wird er ihnen doch offenbar, wenn sie *der sælden tor* verschlossen finden[19]. Nicht *wennent* (= *wænent*) also, das auch von Kraus MFU S. 156 des schärferen Gegensatzes zu 53,33 *der geloube mîn* wegen lieber bewahrt gesehen hätte, sondern *dem tode* ist verdächtig und wird als Ergänzung erkannt und durch *im* ersetzt werden müssen; die Vorwegnahme des auf 53, 32 *gote* vorausweisenden Pronomens hat in C zu einem Mißverständnis mit nachfolgendem textkritischem Eingriff geführt. — 53,36 könnte das ausgefallene Wort auch das Pronomen *er* gewesen sein: *dem wirt er doch ze jungest schîn.*

Schließlich ein paar Bemerkungen zu der in der überlieferten Gestalt wenig vertrauenerweckenden Strophe 45,19: die Reimreihen *zit*: *lip*: *kip* (!): *wip* und *twinget*: *bringet*: *volbringet* verraten deutlich den Bearbeiter. Br. bleibt im zweiten Fall bei der Hs. (gegen MFK, wo *bringet* mit E. Schröder durch *dringet* ersetzt ist) und schließt sich im ersten der althergebrachten Konjektur *nît* für *kip* C an. *nît* kann jedoch keinesfalls richtig sein, da dieser Begriff zumindest im älteren Minnesang und gerade auch bei Hausen (vgl. 49,6; 50,29; 43,29; 44,3 und — nach

[18] Vgl. in meinem oben — Anm. 8 — zitierten Hausenaufsatz die Anmerkung 35.

[19] Hier ist — gegen P. Wapnewski, Der Epilog und die Datierung des dt. Rolandslieds, Euphorion 49, 1955, S. 261ff. (bes. S. 275 f.) — an *Rolandslied* 9069 ff. zu erinnern; vgl. in der Ausgabe von C. Wesle, 1928, die Bemerkungen S. XIII f.

Schröders Vorschlag — 48,37) ausschließlich auf die Einstellung der Merker und nicht auf die Gesinnung der Dame dem Ritter gegenüber bezogen zu werden pflegt; das richtige Wort wird vielmehr *strît* sein[20]: *daz si hât alselhen strît*[21]. Im übrigen lassen sich im Hinblick auf den originalen Wortlaut nur Vermutungen anstellen; vertretbar erscheint mir die folgende Lösung: *Ich sage ir nu vil lange zît / wie sêre si mîn herze minnet. / als ungeloubic ist ir lîp / daz si der zwîvel dar ûf twinget / daz si hât alselhen strît / den ze rehte ein sælic wîp / niemer rehte vollebringet, / daz si dem ungelônet lât / der si vor al der werlte hât*[22]. — Einer Schlimmbesserung hat sich Br. schuldig gemacht, indem er das 43,25 überlieferte *rehte*, das ihm wegen 43,24 *ze rehte* verdächtig vorkommt, durch *mere* ersetzt[23]. Weder er noch F. Maurer, der sich ihm anschließt[24], haben erkannt, daß hier ein geistreiches Wortspiel vorliegt: *ze rehte ein sælic wîp* — und das ist die Geliebte! — wird nie in der Lage sein, *rehte* den *strît* durchzuführen und den erbetenen Lohn zu verweigern; ein schelmischer, auch selbstgewisser Appell an die schöne Widerspenstige, mit verschmitzter Miene vorgetragen — ein rechtes Hausenstück!

Bekundet Br. in diesen und anderen hier übergangenen Fällen eine wenig kritische Haltung gegenüber den Sondertendenzen in C, so steht es nicht viel besser um sein Urteil, wenn es sich um BC-Lesarten handelt. Seine Überlieferungstreue ist auch hier oft von bedenklicher Art.

So heißt es zweifellos kritischer Vernunft abschwören, wenn er 46,8 *swer mich gruozte* — unter Streichung (gegen die Überlieferung!) des verseinleitenden *und* — als Objekt zu 46,7 zieht, um dann die Lesart von BC *ich sin niht verstan* als selbständigen Satz folgen zu lassen. Zu einer solchen syntaktischen Aufteilung der letzten Strophenzeile — Gedankenpause mitten im Vers — findet sich jedoch weder in diesem Liede noch sonst bei Hausen eine Parallele, und es ist nicht der geringste Grund vorhanden, die seit Lachmann gewohnte Herstellung der Zeile in Zweifel zu ziehen; der Fehler in BC beruht wohl auf dem Bestreben, einen Reim *-an:-am* zu vermeiden. — Betrüblich ist, daß Br. gerade diese Stelle zum Ausgangspunkt für ein deutendes Bemühen nimmt. So heißt es schon im Hausenbuch S. 17 „sein eigenes Verhalten kommt ihm rätselhaft vor" (vgl. auch S. 73 ff.) und etliches zum Begriff „Fremdheit" im „Geleit" der Ausgabe dürfte durch die irrige Lesung angeregt sein. Man denkt unwillkürlich an das Wort des Philologen A. Hübner: „Ehe etwas fein und geistvoll ist, muß es ganz einfach richtig sein"[25].

In einigen Fällen ist Br. bemüht, durch neue Textinterpretation die Überlieferung annehmbar erscheinen zu lassen. Leider hat ihn auch hier keine glückliche Hand geleitet.

[20] Dem sachlichen Argument gegenüber kann nicht ins Gewicht fallen, daß C an anderer Stelle, 43, 29, tatsächlich *kip* für *nît* eingesetzt hat.

[21] Vgl. 46, 9 ff. *Mîn herze unsanfte sînen strît/lât, den ez nu mange zît/hât*, mit BC; für *hât* setzt Lachmann (und Br.) *behabet* ein, von Kraus — nach 87, 32 — *haldet*, doch ist dem Vers besser geholfen, wenn man liest: *hât wider ein daz aller beste wîp*. — Die Wendung *(den) strît haben (hân)* darf sicher nicht, wie ferner noch MFK 114, 17, zugunsten der — damit gleichbedeutenden? — *(den) strît halden* gegen die Überlieferung eliminiert werden; ich finde sie z. B. bei Ruodolf von Rotenburg (KLD Nr. 49), Leich V 72 f.

[22] Der Bearbeiter hat also zur Beseitigung des unreinen Reims — zum Typus vgl. Dietmar 32, 17. 18 *minne: singen-twinget*, das 45, 20 den Sinn zu befriedigen vermochte, vorweggenommen, sah sich dann freilich 45, 22 zu einer Notlösung gezwungen. — Zu meiner Fassung von 45, 20 vgl. 50, 34 *si minnet doch mîn herze tougen*, und, zur Vorwegnahme des Akkusativobjekts (Pronomen), auch 45, 36. — *twingen û f* (45, 22) finde ich beispielsweise *Iwein* 1642 und 7790 (zit. nach Beneckes *Iwein*-Wörterbuch), ferner *Erec*, 562 und 595.

[23] Br. bietet den ganzen Vers im übrigen in der rhythmisch unmöglichen Gestalt: *niemer mere volbringet.*

[24] Zu den Liedern Friedrichs von Hausen. Neuphilologische Mitteilungen LIII, 1952, S. 149 ff. (S. 163).

[25] Anz. f. dt. A. 47, 1948, S. 51 (auch: Kl. Schriften z. dt. Phil., 1940, S. 228).

Nicht aufhalten will ich mich bei den Versen 44,31f., denen Br. die Gestalt gibt: *Swaz got an fröiden alle tage, / dazn kan mir nieman gemeren*, wobei *an* als das Präteritopräsens erklärt wird („was Gott täglich an Freuden schenkt"). Das wäre, vom Philologischen ganz abgesehen, zumal im Hinblick auf das Folgende eine höchst sonderbare und unmotivierte Bemerkung des Dichters, und Br. hätte besser daran getan, den einleuchtenden Einwand Vogts gegen den Wortlaut der Überlieferung an dieser Stelle zu beherzigen, wonach v. 31f. unter Einfluß von 43,22 „rettungslos verderbt" zu sein scheint. Im übrigen ist die ganze Strophe (nur in C!) nicht in Ordnung, und eine Herstellung, die vor allem auf die Einführung unreiner Reime — hier vom bei Hausen auch sonst bezeugten Typus *-agen*:*-aben* — bedacht sein müßte, kommt fast aussichtslos vor. — Interessanter ist der Fall 50,35f., wo der von BC überlieferte Wortlaut *Mîn lîp was ie unbetwungen / und doch gemuot von allen wîben* seit alter Zeit angefochten worden ist; statt *doch gemuot* las Lachmann, dem Vogt sich anschloß, *hôchgemuot*, während von Kraus, einem Vorschlag Jellineks (Zs. f. dt. A. 55, S. 372) folgend, *ungemuot* (= *ungemüejet*) in den Text gestellt hat. Br. bleibt bei BC, deutet *gemuot* jedoch als *gemuotet* „begehrt". Diese Auffassung ist aber unhaltbar: der Frauenliebling ist eine der Motivwelt Hausenscher (und späterer!) Lyrik durchaus fremde Erscheinung, und auf den Kürenberger darf man sich bei ihm schwerlich mehr berufen. Hingegen hätten der Text und der sich natürlich ergebende Sinn der Stelle (d. h. *gemuot=gemüejet*) wohl nie in Zweifel gezogen werden sollen: *und doch* steht hier in der Bedeutung „obgleich", die ja bei *doch* die alte, im Mhd. allmählich sich verflüchtigende ist (vgl. aber engl. *though*!); man wird sie auch Walther 14,6 erkennen dürfen: *Minne ist ein gemeinez wort, / und doch ungemeine mit den werken: dêst alsô.* Und Hausens Gedankengang ist der folgende: obgleich den Frauen im allgemeinen (*allen wîben*) gegenüber nicht unempfindlich, hat er sich bisher nie für *betwungen* erklären müssen; jetzt erst, da er sich eine bestimmte zur Geliebten erkoren hat, wird ihm die Erfahrung tiefen Leides zuteil; denn nun tritt *diu huote* — sie stellt das Thema des ganzen Liedes 50, 19 dar — in Erscheinung und hält ihn von der Geliebten fern[26].

Ich erspare mir ein näheres Eingehen auf Br.s Auffassung vom Metrischen und Rhythmischen, womit er sich verschiedentlich in Gegensatz zu bisherigen Ansichten stellt. Die schon im Vorigen gelegentlich angefochtene Annahme einsilbiger Takte bei Hausen beruht jedoch ganz einfach auf einer Verkennung des Überlieferungsstandes und bedeutet textkritisch einen erheblichen Rückschritt. Mit Skepsis sehe ich ferner Br.s wiederholte Versuche an, in den klassischen MS Langzeilen hineinzugeheimnissen[27] oder durch Zäsuren zu einer stärkeren Zeilengliederung zu gelangen[28]. Das alles mag den Reiz der Neuheit haben, bewiesen müßte es erst noch werden.

[26] Vergleichbar (von Hausen abhängig?) ist die Strophe Walthers von Mezze (KLD Nr. 62) V, 2,1 *Mir ist selten herzeliebes iht geschehen, / dâ von bin ich selten rehte frô; / ich hân schoener guoter wîbe vil gesehen; / von den allen schiet ich niene sô, / daz ich betwungen wânde sîn: / nu'st trûren in dem herzen mîn.*

[27] z. B. bei Albrecht von Johansdorf 87, 29; 88, 5; 88, 33; 88, 19. — Im Gegensatz dazu steht Br.s Verfahren bei Kaiser Heinrich 4, 17 und 4, 35, wo er Langzeilen sogar beseitigt, nicht ohne Eingriff in das Überlieferte. Auf eine Diskussion, zu der auch der Aufsatz von H. de Boor: Kaiser Heinrich 4, 17. PBB (West) 77, 1955, S. 366ff. anregen könnte, muß ich an dieser Stelle verzichten; ich halte den Text für verderbter als bislang erkannt. — F. Maurer a.a.O. hat Br.s Anregungen in bezug auf die Herstellung von Langzeilen aufgegriffen und gedenkt offenbar noch weiter zu gehen als er. Vgl. im übrigen auch Maurers Aufsatz: Über Langzeilen und Langzeilenstrophen in der ältesten deutschen Dichtung. Beiträge zur Sprachwissenschaft und Volkskunde, Festschrift für Ernst Ochs, 1951, S. 31ff.

[28] z. B. bei Kaiser Heinrich 5,16, wo in der letzten Strophenzeile Zäsuren wie *e ich mich ir // verzige ...* und *und wære min // bester trost ...* angesetzt sind. Auch Reimar 154,32 und 170,36 geht es nicht ohne Gewaltsamkeiten ab, wobei sich in beiden Fällen je eine Strophe solcher Zeilengliederung überhaupt ganz entzieht.

Im Bemühen, die Hausenstrophe 48,25 ihrer angeblich „epischen Haltung" wegen als aus Langzeilen aufgebaut zu erklären, setzt Br. sich wieder einmal über das Philologische hinweg und nimmt den offenkundig verderbten v. 28 gutgläubig hin. Das hat die bisherige Forschung nicht getan, wenn es ihr auch nicht gelungen zu sein scheint, die Natur der Störung zu erkennen. Sie ist wohl darin zu suchen, daß in v. 28 *komen* abgesprungen und ans Ende von v. 29 geraten ist, was dann weitere Folgen gezeitigt hat. Mit gebotenem Vorbehalt wird man somit vielleicht lesen dürfen 47,27 ff.: *dô wart si leider mir benomen, / daz ich enweiz, war si sî komen, / von der mir fröide solte sîn. / daz tâten mir diu ougen mîn*[29]. Die letzte, zu kurze Zeile der Überlieferung: *der wolte ich ane sin* ist — als Notbehelf eines launigen Bearbeiters — zu streichen; sie verdient auch motivisch keinen Glauben und ist aus guten Gründen im MS ohne Parallele: denn zwar sind die Augen (das Sehen!) so oft die Schuldigen an der leidvollen Lage der jeweiligen Sprecher, aber doch auch der Quell maßloser Freuden, und es wäre widersinnig, sich ihrer beraubt zu wünschen. — Von Langzeilen kann in Verbindung mit dieser Strophe jedenfalls nicht die Rede sein.

Nicht in Erscheinung in der Hausenüberlieferung tritt die von Br. besonders geschätzte Hs. A. Auch ich verkenne den Wert dieser Überlieferung nicht, halte jedoch ebenfalls hier eine allzu große Vertrauensseligkeit für unangebracht[30], und in vielen Fällen wäre ich geneigt, gegen Br. der Entscheidung von MFK gegen A die weitaus größere Wahrscheinlichkeit beizumessen, z. B. 86,2; 123,10 (und 14); 108,12 f. und wohl auch 206, 28 und 207, 11[31].

Br. hat im übrigen weit über das Ziel hinausgeschossen mit der kategorischen Erklärung S. 6, A habe „niemals bewußt geändert". Ein solcher Fall — keineswegs der einzige! — liegt doch sicherlich 187,37 vor, wo in A — nach Vogts ansprechender Vermutung z. St. — ein „verunglückter Reimversuch" (Innenreim!) unternommen ist; es wäre nicht notwendig gewesen, ihm noch einen ebenso verunglückten Besserungsversuch (*erkande si der valschen git*) beizugesellen.

Das gleiche Lied (falls es überhaupt ein zusammenhängendes Lied darstellt) bietet auch ein Exempel für das Konfuse und kaum allein durch Schreib- und Hörfehler Erklärliche etlicher A-Lesarten: in der nur durch A bezeugten Strophe 188,31 lautet v. 34 *daz minne ruowe herzen mach*, was in MF zu dem Änderungsvorschlag: *daz minne riuwe heizen mac*, bei Br. zu: *daz minne herzen riuwen mac* geführt hat. Aber Gedankenführung und Ausdruck im Vorhergehenden lassen etwas anderes als einen solchen spekulativen Schluß erwarten, nämlich eine persönliche Erläuterung oder Ergänzung zu dem vorher Ausgesprochenen (vgl. 188,5—7, auch 160,27—30), und

[29] Parallelen zu meiner Herstellung von v. 28 sind wohl überflüssig (allein im *Iwein* begegnen 5 Fälle vom Typus *war er komen wære*); an Hausen klingt an Ulrich von Lichtenstein, *Frauendienst* 289,22 *si hât mich alsô hie verlân, / daz ich niht weiz war si ist komen, / des ist mir vreuden vil benomen.*

[30] Im übrigen erhebt sich in diesem Zusammenhang eine schwerwiegende Frage von genereller Bedeutung: angesichts der oft beträchtlichen textlichen Abweichungen zwischen A und BC liegt es auf der Hand, daß eine Entscheidung für eine der Seiten jeweils ein empfindliches Mißtrauensvotum für die andere einschließt — welche Gewißheit besteht dann überhaupt noch in Fällen, wo nur eine Seite als Zeuge in Erscheinung tritt? Besonders fatal macht sich dieses Problem hinsichtlich nur in C überlieferter Strophen und Lieder bemerkbar. Begegnet man sonst C mit gesundem Mißtrauen, pflegt man in solchen Fällen den C-Text oft nahezu widerspruchslos hinzunehmen, soweit nicht eklatante Störungen vorliegen. Dazu ist jedoch zu sagen, daß angesichts der oft zu beobachtenden Willkürlichkeiten der Textbehandlung in C auch äußerlich fehlerlose Überlieferung keine Gewähr für originale Textgestalt bietet; ich vermag mich des Eindrucks nicht zu erwehren, daß C gelegentlich, in größerem oder kleinerem Ausmaß, jüngeren MS auf Grundlage älteren MS.s mitteilt, also eine allgemeine Modernisierung vornimmt, die teils durch den textlichen Zustand der Vorlagen, teils durch Geschmacksgründe angeregt sein mag, Unsere Methoden sind freilich noch kaum fein genug, um im Einzelfall ein bestimmtes Urteil zu ermöglichen.

[31] Vgl. Reinmar 160,33; Walther 56,13.

unter dieser Voraussetzung wird man vielleicht in der Lesart *ruowe* A gedanklich einen Anhaltspunkt finden können. Daß Liebe und Liebesleid den Dichter (oder sein Herz) nicht zur Ruhe kommen lassen, ist ein so häufig bezeugtes Motiv[32], daß man keine Bedenken zu tragen braucht, es auch für Reimar anzusetzen. Welche Gestalt man dem Verse geben will, hängt dann allerdings möglicherweise in höherem Grade von einer Klärung des Gesamtsinns der Strophe als von den Materialien ab, welche die sinnlos verwirrte Lesart bietet; besteht doch weder Sicherheit darüber, ob eine Männer- oder Frauenstrophe vorliegt[33], noch über die Natur des Leides noch über die Deutung von *er* (*ir* A) in v. 36[34]. So mag man vorläufig zwischen: *daz mîn herze niht geruowen mac* (mit engerer Anlehnung an die Hs. und zweisilbigem Auftakt wie auch 188,7 und 30) und: *daz ich geruowen niht enmac* (oder *daz niemer ich geruowen mac*) keine Entscheidung treffen wollen. In einer dieser Richtungen wird die Lösung jedoch zu suchen sein[35].

Die schwierigen Probleme der Strophenfolge und die vor allem bei Reinmar wichtige (und kaum endgültig gelöste!) Frage, ob Strophen des gleichen Tons notwendigerweise jeweils zu einem Lied zusammengefaßt werden müssen, lasse ich hier beiseite und knüpfe noch ein paar Bemerkungen an Br.s Versuch, eine zeitliche Ordnung der Lieder jedes einzelnen Dichters herzustellen. Das Fehlen von Begründungen empfindet man in dieser Verbindung um so schmerzlicher, als Br. sich teils überhaupt auf Neuland bewegt, teils — z. B. hinsichtlich Morungens und Walthers — in seinen Entscheidungen oft andere Wege geht als die bisherige Forschung.

[32] MF 117, 9; KLD Nr. 22, II, 1, 5f., Nr. 58, XXXII, 7, 5f., Nr. 59, I, 3, 1ff. und XXXIV, 4, 1ff.; Ulrich von Lichtenstein, *Frauendienst* 8, 3f., 133, 21ff., 469, 4ff., 579, 12 und 580, 10.

[33] Die Motivähnlichkeit mit der Witwenklage (167, 31) könnte den Gedanken an eine Frauenstrophe nahelegen, als welche Br. sie gegen MFK beansprucht.

[34] Daß es auf den *sumer* (188, 31) zu beziehen sei, wie angenommen wird, halte ich für ganz unglaubwürdig, zumal diese Annahme die Schlimmbesserung *truwen* A in *riuwen* nach sich zieht.

[35] Daß es überhaupt Fälle von Störungen gibt, in denen die Kritik nicht zum Ziel gelangt, wenn sie sich mehr an den Wortlaut des Überlieferten heftet als an die logische Gedankenführung, scheint mir einleuchtend das Beispiel der Rietenburgerstrophe 18, 25 darzutun. Die berühmte crux v. 27f. *wie minne ein seligkait* [*selikeit C*] *were Und anherschat nie erkos* BC (v. 28 fehlt in C) wird sich exakt philologisch kaum heilen lassen. Gegen *wie minne ein sælic arbeit wære / und unversuochten nie erkôs* MFK hat H. Schneider, Anz. 59, S. 69 — unter sehr beifälliger Aufnahme von v. 27 — bei v. 28 mit Recht eingewendet, daß die weiteren Zeilen logisch nicht anzuschließen scheinen; *wie minne eine sælikeit wære / und anders schaden nie erkos* Br. beläßt, mit Vogt, in der ersten Zeile einen rhythmisch unbefriedigenden Vers und will uns in der zweiten, gegen Vogt, einen unmöglichen, ja unsinnigen Gedanken aufzwingen. Eine Betrachtung des Gedankenzusammenhangs ergibt aber nun nahezu zweifelsfrei, daß der Dichter hier das Thema der *stæte* zu behandeln unternommen hat (das auch 18, 23 angeschlagen ist), und gute Gründe sprechen dafür, daß Hiltbolt von Schwangau (KLD Nr. 24) dieses Lied des Rietenburgers gekannt und benutzt hat, vgl. XX, 2, 7f. *doch ist mîn trôst, ich hôrte sagen ein mære / daz niht sô guot sô stæter dienest wære* (auch Hiltbolt XVIII, 2, 1ff. verrät Bekanntschaft mit Rietenburg, vgl. dort 19, 27ff.): der Gedanke findet sich ferner, teils sicherlich ebenfalls unter Einfluß des Rietenburgers, MF 84, 19; 118, 26ff.; KLD Nr. 17, II, 4, 1ff.; Nr. 47, X, XI, 2, 2f und Nr. 51, VII, 2, 1ff. Zieht man nun den schon von Vogt erkannten „besonders schlechten' Überlieferungsstand des Rietenburgers in Betracht, so wird man sich vielleicht erkühnen dürfen, die erhebliche Übereinstimmung mit Hiltbolt im Stropheneingang auch für v. 27f vorauszusetzen, und etwa zu lesen: *wie guot ein stæter dienest wære / und . . . schaden nie erkôs*; die Lücke vermag ich vorläufig nicht zu füllen, wie denn überhaupt keinerlei Gewähr besteht, daß *anherschat* B einen brauchbaren Wink im Hinblick auf den originalen Text darstellt: v. 27 der Überlieferung hinterläßt den Eindruck eines ganz willkürlichen Behelfs, und v. 28 haben wir es vielleicht mit einer sehr freien Interpretation von beschädigten Buchstabenfolgen zu tun. In einem solchen Falle erscheint mir eine gedankliche Rettung, mag sie auch textlich Wünsche offen lassen und philologisch nicht exakt verifizierbar sein, immer besser als eine am Buchstaben haftende textliche Verlegenheitslösung, die den Sinn nicht befriedigt.

Ich beschränke mich daher wieder auf die Betrachtung Hausens. Br.s Anordnung von Hausens Liedern beruht wesentlich auf der Annahme einer allmählichen Verfeinerung der Reimtechnik; und zwar habe Hausen von Heinrich von Veldeke die Verpflichtung übernommen, die Reime klanglich zu voller Wirkung zu bringen. Nur zwei konsonantisch unreine Bindungen würden bis zuletzt mitgeschleppt: *niet:liep* und *lîp:zît*; kein Gewicht sei Bindungen wie *nam:verban* und *man:ergân* beizumessen, da auch der frühe Hartmann noch *vernam* und *gewan* binde[36]. Daß Br.s Gesichtspunkt nicht stichhaltig ist, dürfte teils schon aus meinen obigen textkritischen Bemerkungen hervorgehen: von Br.s Lied Nr. 8, das die Reihe der klassischem Reimgebrauch entsprechenden Lieder eröffnen soll, 44,13, ist zumindest der Originaltext der stark verderbten 3. Strophe (44,31) unreiner Bindungen — vom Typ *-agen:-aben* — verdächtig[37]; Lied Nr. 10 (45,19) ist in C deutlich überarbeitet, und die von Br. als Nr. 18 an die letzte Stelle gerückte Strophe 53,31 weist, wie oben dargetan, sehr wahrscheinlich im Original ebenfalls eine unreine Bindung auf. Eine deutliche Mahnung, wie voreilig es ist, eine chronologische Ordnung zu konstituieren, bevor die Texte in Ordnung sind! Mit dem Abweis dieser Argumentation und der auf ihr beruhenden Anordnung wird dann auch Br.s andere Annahme hinfällig, bei Hausen lasse sich eine Wendung von der klingenden und weiblichen Kadenz zur vollen, vom zweisilbigen zum einsilbigen Reim beobachten, so daß er zuletzt nur noch vom einsilbigen Reim Gebrauch mache. Das könnte Hausen jedenfalls nicht Veldeke abgesehen haben, und es fällt mir überhaupt schwer, einen künstlerischen Fortschritt in solcher Wendung zu erkennen; Lieder wie 48,23 (Nr. 15) und 48,32 (Nr. 16) sind doch in jeder Beziehung schwächer als etwa 50,19 (Nr. 3!) oder 45,37 (Nr. 6!)[38].

In bezug auf die zeitliche Reihenfolge der Lieder innerhalb der beiden Schichten (1—7, 8—18) argumentiert Br. mit dem Postulat der Reimgemeinschaft zwischen zeitlich einander nahestehenden Liedern sowie mit inhaltlichen Kriterien. Die Fragwürdigkeit des zweiten Arguments hat bereits F. Maurer a.a.O., S. 154, betont; spiegeln diese Lieder doch nicht ein ernsthaftes Ringen um ein Problem, dem schließlich nach etlichen verschiedenen Ansätzen eine endgültige Lösung zuteil wird, sondern sie kreisen immer wieder rein spielerisch um den vorgegebenen Gegenstand, ihn unaufhörlich abwandelnd, die eine „Lösung" bedeutet nicht mehr als die andere, und über ein Früher oder Später läßt sich da nur ganz willkürlich befinden. Im Gegensatz zu Maurer kommt mir aber auch die Gültigkeit des ersten Arguments zweifelhaft vor. Nr. 14 (43,1) ist von Br. wohl mit Recht in der Nähe von 42,1 (Nr. 13) belassen worden[39], die Analyse der Reime erweist jedoch ebenso starke Bindungen zur „späteren" wie zur „jüngeren" Schicht; dies Systemwidrige erklärt Br. dadurch, daß er die Reime der 1. Strophe als „Erinnerungsreime" bezeichnet, als solche im vorliegenden Zusammenhang sinnvoll. Aber was bleibt von der Beweiskraft eines Kriteriums, wenn sich der Kritiker die Freiheit vorbehält, je nach Bedarf das Kriterium auch wieder außer Kraft zu setzen?

Sonderbarerweise spielt das biographisch-historische Moment in Br.s Argumentation so gut wie keine Rolle; nur ganz am Rande ist davon die Rede (Hausenbuch S. 30f.). Zwar bilden 48,3

[36] Diese Behauptung ist um so beachtenswerter, als dies Lied von den meisten Forschern gerade auch des angeführten Reimes wegen Hartmann abgesprochen wird, vgl. Vogts Anm. zu 214, 34ff.

[37] Auch die 2. Strophe ist nicht in Ordnung, vgl. 44, 29 f., wo MFK ändert, indes Br. wesentlich bei C bleibt.

[38] Zur Stütze seiner Ansicht stellt Br. die Behauptung auf, jüngere, unter Hausens Einfluß stehende Dichter spiegelten die beiden Reimschichten wieder: Gutenburg die ältere, Bernger vorwiegend die jüngere. Aber in keinem Fall geht die Rechnung auf. Im übrigen dürfte Br. überhaupt allzu optimistisch auf die Möglichkeit sehen, sicher festzustellen, wer bestimmte bezeichnende Reimbindungen geprägt, wer sie übernommen hat und wie sie abgewandelt worden sind (vgl. Hausenbuch S. 25).

[39] F. Maurer a. a. O., S. 164ff. sucht die 6 Strophen als ein einheitliches Lied zu erweisen, wobei er 43,1 (4 C) an die Spitze stellt; ich halte diese Annahme weder für überzeugend noch für überhaupt notwendig.

und 53,31 mit ihrer Kreuzzugsthematik den Schluß der Liederfolge, aber nicht dieser Thematik wegen, sondern wegen der einsilbigen Reime. Dafür ist das berühmte Kreuzlied 47,9 an die 12. Stelle gerückt — noch vor 42,1 und 43,1, die auch Br. auf eine Italienfahrt Hausens bezieht (1186/87). 47,9 aber kann nicht vor 1188 entstanden sein, also steht es am falschen Platz; die Schuld an dieser Einordnung trägt wiederum das System: von Nr. 13 an sind klingende oder weibliche Kadenzen nicht mehr erlaubt! — Wenn H. Kuhn a.a.O., S. 119, das Lied 45,37, das ja doch voll Kreuzzugsproblematik steckt, ausdrücklich trotz unreiner Reime an die letzte Stelle rücken möchte, so ist er damit der Wahrheit gewiß wesentlich näher als Br., der es als Nr. 6 noch der ersten Schicht einordnet.

Ob Br.s Beweisführung in anderen Fällen ebenso anfechtbar ist, wage ich nicht zu sagen. Zweifel tauchen allerorten auf, und manches — Kürenberger! — bleibt reine Spielerei[40].

Indem ich von einer Auseinandersetzung mit dem „Geleit" absehe, das mir insbesondere durch den Mangel einer Erörterung der historischen und soziologischen Bedingungen des MS.s bemerkenswert erscheint[41] und durch deuterischen Tiefsinn zu ersetzen strebt, was ihm an Konkretheit fehlt[42], bleibt noch ein Wort über die wissenschaftliche Brauchbarkeit der Ausgabe zu sagen. Leider sind Text und Anmerkungen so reich an Versehen und Nachlässigkeiten, daß zumindest Vorsicht bei der Benutzung geboten ist.

An empfindlicheren Druckfehlern im Text der Lieder habe ich mir notiert: 48,28 *was si si* st. *wâ si sî*; 88,31 *meinent* st. *minnent*; Wa 53,25 *wundervol* st. *wunderwol*[43]; Wa 73,22 *gut* st. *hût* (Sommerlattenlied!). Der Vers 214,31 fehlt ganz, einzelne Wörter fehlen 19,21; 81,10; 133,38; 181,18; Wa 70,37. Die Zeile 133,38 weist ein *hat* zuviel auf. Ungenau sind auch — nach Stichproben — etliche Angaben im „Verzeichnis der Strophenanfänge", und zahlreiche Versehen sind in den Zahlenangaben unterlaufen (wesentlich — und da besonders störend — in den Anmerkungen). Verwirrung im Apparat ist eingetreten S. 371 und S. 414.

Irrtümer liegen vor: 12,2, wo Br. *solde* st. *sol* BC in den Text stellt und auch im Apparat für BC ansetzt; 47,25 haben BC: *niht wol mac*, nicht, wie Br. vorauszusetzen scheint, *niht mac wol*; 115,3 *war mir si komen* C, nicht, wie bei Br., *war si mir komen*.

Zur Einrichtung der Anmerkungen bemerkt Br. S. 367: „Die Anmerkungen . . . geben in jedem Falle an, in welchen Handschriften ein Lied überliefert ist und wie die Strophen der Lieder in den Handschriften geordnet sind . . . Die Lesarten dagegen müssen sich darauf beschränken,

[40] Zu Meinloh von Sevelingen vgl. meinen Aufsatz: Zu den Liedern Meinlohs von S. Neophilologus 38, 1954, S. 108ff.

[41] Bezeichnend ist, wie der knappe Hinweis auf Ovid und die Troubadours als literarische Vorbilder S. 16 gleich zu der Bemerkung überleitet: „Entscheidend war aber nicht, was von außen kam, sondern was in der Tiefe der Seele vor sich ging." So großzügig läßt sich das Historische nicht abtun.

[42] Symptomatisch ist der reichliche Gebrauch von Modewörtern wie „Existenz", „Situation" oder „Lage" (z. B. „des Menschen"), „Ganzheit", „gliedhaft" (in Verbindung mit „Weltgefühl" und „Welterlebnis"), Zusammensetzungen mit „Grund-" (-„situation", -„haltung", -„weise"), preziöse Bildungen wie „Da-sein", „In der Welt-sein", „In der Minne-sein" sowie die gelegentliche nachgerade mißbräuchliche Verwendung von Hölderlins „stiften" („das Gemeinsame", „eine neue Gemeinsamkeit" stiften — vom Dichter gesagt). Die gleiche unerquickliche Sprache waltet im übrigen bereits in Brinkmanns Interpretation: Dietmar von Eist und Friderich von Husen, Minnelieder (in: Gedicht und Gedanke. Auslegungen deutscher Gedichte. Hrsg. von H. O. Burger. Halle 1942, S. 29ff.), die sich auch im Gedanklichen als Vorläufer der späteren Arbeiten erweist.

[43] Dieser Fehler, der — trotz der korrekten Lesung in den kritischen Waltherausgaben — in Zitaten allerorten grassiert, sollte endlich einmal ausgerottet werden!

die Abweichungen von den zugrundegelegten Ausgaben zu verzeichnen. Die eigenen Entscheidungen stellen sich aber dadurch der nachprüfenden Kritik, daß in diesen Fällen die tatsächliche Überlieferung vollständig vorgeführt wird." Bei einer Nachprüfung ergibt sich jedoch, daß Br. nicht allein in den Angaben über die Überlieferung (die einzelnen Zeugen, die Strophenfolge) verschiedentlich Ungenauigkeiten und Irrtümer unterlaufen sind, sondern auch die Lesarten sind nicht zuverlässig: in über 30 Fällen fehlt der verheißene Hinweis auf die tatsächliche Überlieferung ganz oder ist lückenhaft[44], und in der gleichen Anzahl von Fällen sind kleinere Versehen (meist ungenaue Zitate von MFK) vorgekommen. Nicht einberechnet sind Beispiele, wo der Hinweis auf eine rhythmisch abweichende Lesung (Typus: *dem/deme*, *dan/danne*) unterblieben ist; dergleichen ist gelegentlich verzeichnet, z. B. zu 38,30.

Man wird somit in Zweifel ziehen dürfen, daß es Br. gelungen sei, uns die Lieder „in wissenschaftlich zuverlässiger Gestalt" (S. 368) darzubieten. Sowohl was ihre Grundlagen als was die Ausführung im einzelnen betrifft, hinterläßt die Ausgabe den Eindruck einer allzu rasch fertiggestellten Arbeit. Ideen wird man Br., wie immer, nicht abstreiten wollen (eher hat er deren zu viele!), und sicher wird die weitere Forschung in etlichen Fällen (z. B. bei Morungen!) seine Entscheidungen gegen MFK und für die Überlieferung zu bestätigen haben, aber das Maßgebliche ist nun einmal nicht der bloße Vollzug, sondern die kritische Begründung; und der Mangel an kritischer Einsicht, der Br.s Hausenbehandlung prägt, ist geeignet, auch die Bedeutung solcher Ergebnisse herabzumindern, in denen faktisch das Richtige zum Ausdruck kommt.

Machen sich im Hinblick auf Walther von der Vogelweide die oben gerügten prinzipiellen Mängel der Textkritik Carl von Kraus' auch bei weitem nicht so empfindlich geltend wie in bezug auf MF, so ist ihm doch ebenfalls und gerade in diesem Zusammenhang lebhafter Widerspruch zuteil geworden. Einen ersten, besonders energischen Angriff hat der Holländer J. A. Huisman vorgetragen[45], jedoch haben seine Ausführungen trotz unbestreitbarer Gewinne gewiß mit Recht niemanden durchaus zu überzeugen vermocht[46]. Auch Brinkmanns Ansichten vom Walthertext decken sich nicht mit denjenigen von Kraus', und speziell in bezug auf Walthers Elegie berührt sich Br. nahe mit der Auffassung Huismans, die ihm erst beim Studium der Korrektur bekannt geworden ist. Lassen sich Huisman und Br. von dem Bestreben leiten, gegen von Kraus das Recht der Überlieferung zu erweisen, so schlägt gerade den entgegengesetzten Weg ein die Studie von D. Kralik: Die Elegie Walthers von der Vogelweide[47]; in seiner Anfechtung des Zeugniswerts des überlieferten Wortlauts geht Kralik dann freilich noch weit über von Kraus hinaus.

Kraliks Studie — die ausführlichste, die Walthers bewegender *Elegie*[48] und einem einzelnen mhd. Liede überhaupt je zuteil geworden ist — bezeichnet sich S. 41 als

[44] Die Fälle sind: Veldeke: 57,21; 64,33; 59,29; 61,18; 61,31. Hausen: 46,18; 52,34; 45,25; 47,32. Rugge: 107,29; 107,34. Fenis: 81,2; 81,7; 81,15. Rute: 117,22. Reinmar: 166,8; 166,14; 175,20; 188,31; (bei 35,26 und 155,7 dürfte es sich um Druckversehen handeln). Morungen: 130,31; 133,34; 128,18; 140,24; 142,13; 139,31. Johansdorf: 93,22. Walther: 72,2; 76,8; 76,16; 171,17; 44,18; 66,25; 124,25. — Wolfram habe ich nicht nachgeprüft.

[45] Neue Wege zur dichterischen und musikalischen Technik Walthers von der Vogelweide. Mit einem Exkurs über die symmetrische Zahlenkomposition im Mittelalter. Academisk Proefschrift, Utrecht 1950.

[46] Vgl. die Besprechungen durch R. J. Taylor, Anz. 65, 1952, S. 115ff. und F. Tschirch, DLZ 73, 1952, Sp. 267ff. — Positiver gehalten ist die kurze Anzeige durch F. R. Schröder, GRM, NF IV (Gesamtreihe XXXV), 1954, S. 72.

[47] SB der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Kl., Bd. 228, 1 (1952).

[48] Mit Kralik, S. 108, möchte ich an diesem Titel durchaus festhalten.

„Versuch einer Rekonstruktion des ursprünglichen Textes", und in dem Begriff „Rekonstruktion" ist der leitende Gedanke exakt zum Ausdruck gebracht: es handelt sich um das wagemutige Unternehmen, eine gemutmaßte übertünchende, ja vielfältig in die Struktur des Originals eingreifende Fremdschicht zu beseitigen und Zeile für Zeile in minutiöser Feinarbeit die ursprüngliche Dichtung wiederherzustellen. Die Notwendigkeit einer neuerlichen Überprüfung des Überlieferten wird S. 5—22 in eingehender Auseinandersetzung mit der gesamten bisherigen Forschung bis zu Huisman begründet. Darauf weiterbauend weiht uns Kr. S. 22—43 in seine eigene, erheblich abweichende Auffassung ein, und der Großteil der Studie, S. 43—103, ist dann der Rekonstruktion des Texts an Hand der neuen Prinzipien gewidmet. Die Schlußbemerkungen S. 103—109 dienen der formalen und auch inhaltlichen Erhellung des im Vorhergehenden erschlossenen Gebildes. Auf S. 110—115 ist dem in C, E und w Überlieferten der durch Kr. rekonstruierte Text noch einmal anschaulich gegenübergestellt sowie ferner verzeichnet, wie sich Kr. den Wortlaut und gegebenenfalls die rhythmische Deklamation der durch die gesamte Überlieferung vorausgesetzten Zwischenstufe denkt.

Ich darf gleich vorausschicken, daß ich außerstande bin, den Ergebnissen dieser Rekonstruktion Glaubwürdigkeit beizumessen, ja daß ich keine Möglichkeit sehe, Kr.s Text als Ganzem eine andere Bedeutung als die eines gelehrten Kuriosums zuzuerkennen. Eine Herstellung, die sich in so beträchtlichem, vielfach ganz singulärem Ausmaß von der Überlieferung löst und unter Annahme von Versversetzungen, Umstellungen, Zusätzen, Austausch ursprünglicher Wörter und Wendungen gegen andere, Veränderung der Zeitformen, Eingriffen in die Satz- und insofern auch Gedankenkonstruktion nur sehr wenige Steine noch in der überlieferten Stellung beläßt oder als brauchbar anerkennt, scheint mir, wie sehr auch Beweise gehäuft werden, ganz außerhalb des Bereichs des Beweisbaren zu liegen. Insofern freilich auch außerhalb der Reichweite einer eigentlichen Widerlegung — wenn jedoch Kr. S. 42[49] eine Bestätigung für seine Rekonstruktion darin zu erblicken sucht, daß sie Anknüpfungspunkte an den Wortschatz des *Nibelungenliedes* und des *Iwein* gewährt, deren Einfluß auf die Wortwahl der *Elegie* durch von Kraus betont worden war[50], so ist dazu allerdings zu bemerken, daß ein solches Zusammentreffen ja doch nicht als unwillkürlich und somit als beweisend angesehen werden kann; die Überzeugung vom Vorhandensein solcher Einflüsse ist bereits in den textkritischen Voraussetzungen Kr.s wirksam gewesen und hat seine Entscheidungen im einzelnen maßgeblich mitbestimmt[51]. — Muß dies wohl oder übel ausgesprochen werden, so bin ich jedoch keineswegs geneigt, der Studie jeden Wert abzuerkennen: die hier der *Elegie* gewidmete Gedankenarbeit bedeutet — gleichgültig wie man sich zu den Resultaten stellt — in etlichen Fällen eine entschiedene Förderung unserer Einsichten, und zumal Kr.s Beurteilung des ursprünglichen Metrums des

[49] Vgl. auch S. 48.

[50] Den *Iwein* betreffend handelt es sich jedoch um ein sehr bescheidenes Material: die Ähnlichkeit des Ausdrucks Wa. 124, 29 mit *Iwein* 4010 (vgl. Kr. S. 85) und die angebliche Gleichung Wa. 124, 2 — *Iwein* 3509 ff. Es erscheint mir jedoch durchaus nicht zweifelsfrei gesichert, daß Walther an diesen Stellen wirklich der *Iwein* vorgeschwebt haben müsse.

[51] Ich erwähne nebenbei, daß Kr.s Bemerkung S. 48 bei S. Gutenbrunner: Über Rollencharakteristik und Choreographie (Zs. f. dt. Phil. 75, 1956, S. 34 ff.), S. 42 bereits die phantasievolle Ansicht gezeitigt hat, Walther habe mit der *Elegie* Hartmann den Dank abgestattet!

Gedichtes ist als überaus fruchtbarer Beitrag zu den Bemühungen um seine Erhellung zu werten.

Kr. geht von der zweifellos richtigen Feststellung von Kraus' aus, wonach Walther die *Elegie* in Nibelungenversen verfaßt habe. Diese Ansicht findet in 37 der — von den Refrainzeilen abgesehen — 48 Verse des Liedes eine sichere Stütze; die restlichen 11 (I 3; 7; 10; 12; II 6; 8; 13; 14; 15; III 10; 11) hingegen fügen sich nach der Überlieferung nicht dem Nibelungenmaß. Von Kraus' Bemühen, diese 11 Verse teils unter Eingriff in die Überlieferung dadurch nibelungisch zu bilden, daß er die Anverse vierhebig stumpf gestaltete, war auf den Widerspruch Huismans gestoßen, der sich zugunsten der Überlieferung für eine dreihebig stumpfe Lesung entschied, und zwar unter Berufung auf das *Nibelungenlied*, wo er diesen Typus in einigen Fällen nachweisen zu können glaubte. Indem nun Kr. S. 14f. H.s Deutung der betreffenden Nibelungenverse als irrig erweist und damit auch seiner Auffassung jener von ihm als Q-Verse bezeichneten 11 Verse der *Elegie* den Boden entzieht, kehrt er jedoch nicht zu der Ansicht von Kraus' zurück, sondern bewegt sich, einer dort gegebenen Anregung folgend, noch über ihn hinaus. Hatte v. Kr. es immerhin nur als sehr wahrscheinlich ansehen wollen, daß jene 11 Verse das Ergebnis einer bewußten Umarbeitung in der Quelle von CEw darstellten — die darauf aus gewesen sei, sechshebige Verse mit einem wesentlich alternierenden Rhythmus zu schaffen, wobei als Ausgangspunkt mit einer falschen Deutung der Zweisilbler mit langer Stammsilbe in der Zäsur zu rechnen sei, die leichtstatt schwerklingend aufgefaßt worden wären —, so verleiht Kr. dieser Vermutung den Charakter einer Gewißheit und schiebt zwischen Original und Überlieferung einen Bearbeiter oder Redaktor (R) ein, einen „fanatischen Partisan des streng alternierenden Rhythmus" (S. 22), dem es ausschließlich darum zu tun ist, die Nibelungenverse der *Elegie* in regelmäßig alternierende Verse umzuwandeln. Und unter Berufung auf das „Strophengesetz", wonach „ein bestimmter Anvers des Strophenschemas nicht in der einen Strophe dreihebig klingend und in der anderen, sei es dreihebig, sei es vierhebig, stumpf gestaltet sein" (S. 19) kann, vertritt er die Ansicht, somit müßten „alle die ursprünglichen Reimzeilen Langverse mit dreihebig klingenden Anversen und dreihebig stumpfen Abversen gewesen sein" (S. 20). Diese Verhältnisse haben also dann durch den R eine gründliche Umstülpung erfahren. Von dieser zwiefachen Voraussetzung aus macht sich Kr. nunmehr an die Rekonstruktion des Originals, wobei er Vers für Vers darzutun bestrebt ist, welche Veränderungen der R am Wortlaut des mit dem Strophengesetz in Einklang befindlichen Urtexts vornehmen mußte, um sein Prinzip verwirklichen zu können.

Angesichts des oben Bemerkten kann ich davon absehen, Beispiele dafür anzuführen, wie sich Kr. das Schalten und Walten dieses von ihm postulierten, wahrhaft besessenen R im einzelnen vorstellt. Diese ganze Argumentation stößt ins Leere, wenn man sich weigern muß, die Existenz eines solchen Mannes anzuerkennen. Oder ist es wirklich denkbar, daß jemand darauf verfallen sein sollte, das ihm in heilem Zustand zugekommene Gedicht zum Anlaß einer so gröblichen Mißhandlung zu machen? Will man Kr.s Rekonstruktion einmal zum Ausgangspunkt nehmen, so war diese Umgestaltung ja alles andere als leichte Arbeit, sie hat Überlegung, Geschick, sogar poetische Schulung erfordert, und doch wäre der gleiche Mann eines eklatanten Mangels sowohl an Geschmack als an Gehör zu bezichtigen, da er selbst sehr empfindliche Tonbeugungen nicht scheut. Mir gebricht es an Phantasie, mir eine solche Persönlichkeit glaubhaft vor Augen zu stellen, und ich wüßte nicht zu sagen, wo in der lebendigen historischen Wirklichkeit ihr Platz gesucht werden könnte.

Ein schwerwiegendes, sachliches Argument gegen die Tätigkeit des R stellen im übrigen die in der Überlieferung verschiedentlich bezeugten[52] Punkte dar, von denen Huisman, S. 48, gewiß

[52] Das Vorhandensein solcher Punkte in E ist erstmals hier durch Kr., S. 18, festgestellt.

zu Recht annimmt, „daß hier Reste einer früher konsequent durchgeführten Zäsurbezeichnung vorliegen". Statt „Zäsurbezeichnung" hatte von Kraus, im Zwange seiner These, den keineswegs besonders klaren Ausdruck „Spaltung der Langverse" vorgezogen, den Kr. aber, ebenfalls zwangvoll beengt, für „wesentlich zutreffender" (S. 18) erklärt. Eine Lösung des hier aufgeworfenen Problems bleibt er uns indessen schuldig; denn wenn die Umarbeitung durch den R, wie er S. 18 bemerkt, „gerade darauf eingestellt [war], die Spaltung nach Möglichkeit zu verwischen", wieso konnten dann in CEw solche, die Spaltung anzeigenden Punkte bewahrt bleiben[53]? Sollte R seine, von der originalen so erheblich abweichende Fassung nicht auf ein frisches Blatt eingetragen haben? Mußte es diesem „Fanatiker" nicht eben darum zu tun sein, jedes Mißverständnis seiner Leistung auszuschließen und jede Erinnerung an das Original auszulöschen? Mir scheint, die Tatsachen — das Vorhandensein der Punkte — seien doch von wesentlich größerer Beweiskraft als die bloße Spekulation, und diese Tatsachen zeugen gegen einen Redaktor!

Kr. hat sich durch von Kraus auf eine falsche Fährte locken lassen und ist ihr mit einer Konsequenz gefolgt, die man wohl zu bewundern Anlaß hätte, wäre sie einem besseren Zweck zugutegekommen. Sehr wahrscheinlich aber hat sich von Kraus nicht allein darin geirrt, wie er den Charakter der Umarbeitung zu bestimmen für gut befand, sondern bereits in der Behauptung, daß überhaupt eine „bewußte Umarbeitung" stattgefunden habe. Demgegenüber sollte man sich jedoch noch einmal ernstlich die Frage vorlegen, ob man nicht auch im Hinblick auf Walthers *Elegie* mit der Annahme natürlicher Verderbnisse auskommen kann. Gehen die textlichen Gebrechen wirklich über das hinaus, oder sind sie von anderer Natur, als was unter der Voraussetzung einer natürlichen Leidensgeschichte des Texts begreiflich vorkommen könnte? Gerade bei etlichen, sogenannte Q-Verse einschließenden Langzeilen gehen Störung des vermutlichen Metrums und Störung des Sinnes, ja auch Störung des Reims derart Hand in Hand, daß man sich ohne ganz zwingende Gründe schwerlich zur Anerkennung der These einer „bewußten Umarbeitung" bereitfinden möchte. In diesem grundsätzlichen Punkt neige ich der Auffassung der Überlieferung bei Huisman und Brinkmann zu, wenngleich ich den dort vollzogenen nächsten Schritt — den Erweis eines übertrieben großen Vertrauens in die Überlieferung — nicht mitzuvollziehen vermag[54].

Als durchaus unabhängig von dem Postulat eines Redaktors stellt sich aber nun die zweite Voraussetzung dar, auf der Kr.s Rekonstruktion beruht, die Annahme nämlich, sämtliche Langverse der *Elegie* hätten ursprünglich aus dreihebig klingenden Anversen und dreihebig stumpfen Abversen bestanden. Auch mit dieser Ansicht geht Kr. über von Kraus hinaus, der dem Elegievers zwar Nibelungenmaß zuerkannte, aber darin auch — wie seine Behandlung etlicher der Q-Verse dartut — die Möglichkeit einer

[53] Da die Punkte in der Einzelüberlieferung C, E und w — soweit der Umfang der jeweiligen Überlieferung einen solchen Vergleich zuläßt — nicht in denselben Versen auftreten, darf man vielleicht schließen, daß die gemeinsame Vorlage sie in noch viel größerem Ausmaß, ja möglicherweise durchweg bezeugt hat.

[54] Daß die „Fünf-" und „Siebenheber" der Überlieferung nicht eben für die Richtigkeit der These einer „bewußten Umarbeitung" zeugen, sei nur nebenher vermerkt. Die drei „Fünfheber" erklärt Kr. S. 26 als „erst im Laufe der späteren Überlieferung, vielleicht erst vom Schreiber in C, durch Auslassungen verkürzt", und die „Siebenheber" möchte er größtenteils als bewußte Neuschöpfungen von R ansehen: R habe III 5 in der originalen Gestalt als Siebenheber aufgefaßt und es dann geradezu für notwendig gehalten, „den einen Fall nicht als einen isoliert dastehenden, singulären vorzuführen, sondern ihm analoge, parallellaufende Gestaltungen zuzugesellen" (S. 26). Es ist wohl immer ein verdächtiges Zeichen, wenn sich der Kritiker so innerlich mit den Bestrebungen und Absichten seiner Hilfsgrößen vertraut erweist; sie verraten sich dadurch als Gedankenphantome — ohne Fußfeste in der Wirklichkeit.

vierhebig stumpfen Gestaltung des Anverses einschloß. Demgegenüber beruft sich Kr., wie erwähnt, auf das „Strophengesetz", das im Strophenschema keine Unregelmäßigkeiten dulde[55]. Es wird schwierig sein, in dieser Streitfrage auf rein theoretischem Wege zu einer sicheren Entscheidung zu gelangen — für mein Teil muß ich jedoch betonen, daß ich die Forderung Kr.s nicht allein für sehr berechtigt und wohlgegründet halte, sondern in ihr geradezu den erlösenden Gedanken im Hinblick auf die *Elegie* ausgesprochen finden möchte. Man kann nur höchlichst bedauern, daß sich Kr. durch die ganz entbehrliche unselige Verquickung dieses so glänzenden, zumindest als Arbeitshypothese vorzüglich geeigneten Vorschlags mit dem Postulat eines Redaktors dann selbst der Möglichkeit beraubt hat, den neuen Gesichtspunkt für den Text wirklich fruchtbar werden zu lassen. Hier wird jedoch, meine ich, das weitere textkritische Bemühen um die *Elegie* anzusetzen haben. Daß auch dieser neue Ausgangspunkt weder rasche noch immer ganz zweifelsfreie Resultate gewähren kann, braucht angesichts des fragwürdigen Zustands, in dem sich die Überlieferung befindet, nicht zu überraschen. Ganz ausbleiben werden sie jedoch kaum, und mit Freude wird man selbst den geringfügigsten Beitrag zur Wiederherstellung dieses Liedes entgegennehmen, das durch von Kraus einmal als „eines der größten Wunder" aus dem deutschen Mittelalter bezeichnet worden ist[56].

Die Dankbarkeit für die Klärung des Metrums durch Kr. wird jedoch durch ein Bedenken getrübt: wenn Kr. ebenfalls unter Hervorhebung des „Strophengesetzes" auch den Auftakt zu regeln unternimmt und insbesondere bei den Abversen — mit wenigen Ausnahmen, die er für „deklamatorisch" begründet erklärt — regelmäßig Auftakt herzustellen strebt, so ist dieses Unterfangen weder durch Anhaltspunkte im Text begründbar noch prinzipiell erfordert. Für Kr.s Textgestaltung hat seine Forderung naturgemäß schwerwiegende Folgen.

Im Folgenden schließe ich ein paar Gedanken zum Text an, deren Brauchbarkeit durch die weitere Diskussion zu klären wäre. Sie stellen nicht alle eigentliche Textvorschläge dar; in einem so schwierigen Fall wie dem vorliegenden wird man jedoch auch bloßen gedanklichen Erwägungen und Erörterungen methodischer Möglichkeiten einen gewissen Wert beimessen wollen. Vivant sequentes![57]

Ich beginne mit der Behandlung der Abverse unmittelbar vor dem Refrain. Kr. faßt sie wie auch v. Kr. — textlich allerdings von diesem erheblich abweichend — dreihebig und entscheidet sich damit gegen Huisman, der zwei angeblich sichere Fälle für den dritten gelten lassen wollte und durchweg vierhebige Lesung ansetzt[58]. H.s Verteidigung von *der* C (II 16b) halte ich für

[55] In diesem Zusammenhang macht Kr., S. 15ff., im übrigen auch beachtliche Ausführungen über den Nibelungentypus vierhebig stumpf im Anvers.

[56] Walther von der Vogelweide, Untersuchungen, S. 465, Anm. 2.

[57] Im Folgenden beziehe ich außer den genannten Arbeiten auch das Buch von F. Maurer: Die politischen Lieder Walthers von der Vogelweide, 1954, in die Diskussion ein. Siehe zu diesem Buch unten.

[58] In I 16b unter Abweis von *als* C, das unter Berufung auf die nach H. in den Schlußlangversen beabsichtigte Alliteration durch *sam sô* ersetzt wird; eine absichtsvolle Verwendung dieses Stilmittels durch Walther in den vorliegenden Fällen halte ich jedoch für sehr unwahrscheinlich und kann daher auch die weitergehenden Spekulationen H.s über die eventuelle Bedeutung der alliterierenden Buchstaben (*s—d—w*: *Servus Dei Waltherus?* vgl. S. 16f.) nur als müßige Spielerei ansehen. Auch das S. 15 teils weiterhin zugunsten der Konjektur *sam sô* über die Vokaltechnik Bemerkte überzeugt mich nicht; ich fürchte, es handelt sich um Irrlichter. Gerade im Hinblick auf Alliteration und Vokalspiele ist es überaus schwierig, Zufall und Absicht zweifelsfrei auseinanderzuhalten, weshalb eine entscheidende Rücksichtnahme auf diese

gelungen, sehe jedoch in der Anerkennung von *der* weder eine Nötigung zu vierhebiger Lesung noch zur Ersetzung von *jene* durch *si*, wie sie Kr. und ihm nachfolgend Maurer vornahmen: zweisilbiger Auftakt im Abvers sollte dem Liede nicht voreilig aberkannt werden, vgl. III 2b *mitten* und vielleicht auch I 16b *rehte als*. Versteht man II 16b als Dreiheber (also gleich wie I 16b), so wird dem besonders sinnschweren *jene dort* die erwünschte Hervorhebung zuteil. — Anders steht es um III 16b, wo ich wie Brinkmann (der im übrigen unter Ergänzung von *rehte* I 16b sämtliche drei Abverse als vierhebig faßt) lesen möchte: *sô wolte ich denne singen wol und niemer mêr ouwê*. Gerade die emphatische Schlußzeile verträgt die Verlängerung um einen Takt besonders gut und legt wohl insoweit beredtes Zeugnis für Walthers souveräne Handhabung des Nibelungenmaßes ab — die Elegie als Ganzes ist aus dem metrischen Schema einer idealen Nibelungenstrophe entwickelt![59] Ich glaube, man sollte angesichts der Gedankenführung und inneren Bewegung in diesem einzigartigen Gedicht mit der Einräumung einer solchen glimpflichen Freiheit nicht knausern[60].

Von besonderem Interesse sind aber nun jene 11 Verse, die sich in der Überlieferung dem Maß dreihebig klingend für den Anvers nicht fügen wollen. In einigen Fällen ist eine vertretbare Lösung jedoch wohl bereits gefunden worden oder liegt doch nahe: I 12 *für wâr mîn ungelücke ich wânde wurde grôz*[61]; II 15a *wê waz sprich ich tumber*[62]; III 10a *wolte got wan wære ich*[63]. In diesen drei Beispielen handelt es sich um leichtbegreifliche Fehler der Überlieferung, ein Bearbeiter wird nirgends sichtbar. Und dasselbe gilt von allen weiteren Fällen, wenngleich sie der Herstellung größere Schwierigkeiten entgegensetzen mögen.

Allein mit Hilfe des von der Verszeile gebotenen Wortmaterials heilbar erscheint mir II 6; auch hier wird man in erster Linie eine Wortversetzung als Quelle der Störung ansehen dürfen (wie I 12) und lesen: *nie gesach man kristen* [Gen. pl.!] *sô jæmerlîche schar*. Dabei ist in Erwägung zu ziehen, ob ein Zusammenhang zwischen der den Sinn verkehrenden Umstellung und der Verderbnis des Reimes besteht (*gar: iar* C)[64].

Vor I 10 hat von Kraus — als vor der einzigen Zeile des Gedichts — ein Kreuz aufgepflanzt und damit das Symbol philologischer Resignation, zu der er sich trotz der zahlreichen Besserungs-

Stilmittel bei der Textherstellung immer ein Wagnis bleibt. — *sam* (nicht *sam sô*) statt *als* lesen auch Kr. und Maurer.

[59] Da bei der 3. Strophe der Refrain in C fehlt, vermutet Maurer, an sich ansprechend, Homoteleuton und liest III 16b f. *wol und niemer ouwe / niemer mer ouwe!*, wobei *wol* den Auftakt bilden soll (*wol únd*): daran vermag ich jedoch ebensowenig zu glauben wie an eine unterschiedliche Gestaltung des *niemer mer ouwe*.

[60] Damit entfallen auch die zahlenmystischen Spekulationen Huismans S. 47ff., die für die *Elegie* eine Taktzahl von 3×100 voraussetzen; man geht wohl kaum fehl in der Annahme, daß diese Spekulation bereits als Apriori in seine Textkritik eingegangen war.

[61] Der üblichen Auffassung (von Kraus, Brinkmann, Maurer) entgegen möchte ich den Hiat in der Zäsur für unbedenklich halten. Huisman folgt hier der Hs., Kr. liest 12b *daz wœnde ich wurde grôz*.

[62] So auch Maurer. *man* konnte dem Abschreiber leicht unwillkürlich in die Feder fließen, da die Wendung in beiden Formen traditionell ist, vgl. z. B. KLD Nr. 53, III, 5, 1 (ohne *man*) und KLD Nr. 51, III, 2, 6 (mit *man*). Gegen *man* spricht wohl auch, daß *-man* III 11 in der Zäsur steht, indes Walther bemüht zu sein scheint, die Wiederkehr gleicher Wörter an dieser Stelle zu vermeiden (was in dem lückenhaften Anvers II 5 *singen* im Hinblick auf III 16a als Zäsurwort verdächtig machen könnte und was gegen Maurers Lesung von III 10 — siehe Anm. 63 — spricht). — Die Zitate aus KLD bestätigen im übrigen auch beide die durch Huisman, S. 20, angefochtene Konjektur *wê*; sie ist freilich auch dadurch gestützt, daß Walther kaum zwei unmittelbar aufeinanderfolgende Verse durch *waz* eingeleitet haben würde.

[63] So mit von Kraus und Brinkmann; *wolte got, ich wære* Maurer willkürlich frei.

[64] Für C tritt Huisman S. 28ff. ein, und auch Brinkmann folgt der Hs.; dagegen Kralik (bei sehr freier Textgestaltung) und Maurer, der liest: *nie kristen man gesæhe so jæmerliche schar*, ein ansprechender Versuch, Überlieferung und Metrum gerecht zu werden, doch möchte ich aus Sinngründen die oben erwogene Herstellung vorziehen.

vorschläge zu dieser Stelle veranlaßt fand[65]. Ausgehend von Kr.s metrischer Forderung mag jedoch ein, soweit ich sehe, neuer Ansatz vergönnt sein. Diese Forderung schließt naturgemäß die jedenfalls in Verbindung mit *bereitet* auch gedanklich unbefriedigende Lesart *daz velt* C aus; man erwartet ja eben, wie oft betont, einen Hinweis auf eine unwiderrufliche Veränderung zum Schlimmen — oder, wie ich vorziehen würde zu sagen: auf eine Veränderung, die Walther die Stätten seiner Jugend fremd erscheinen läßt. Woran denkt er insbesondere? Wie aus dem vorhergehenden Vers I 9 erhellt, doch offenbar an die Plätze, wo er sich mit den jetzt *træge und alt* gewordenen Gespielen getummelt hat — will man sich dies Erinnerungsbild aber sprachlich ausprägen, so meldet sich neben *walt* sofort und vor allem der Begriff *heide*[66], und ich schlage demgemäß für I 10 die Lesung vor: *bereitet ist diu heide, verhouwen ist der walt.* Das ist es ja eben, was Walther bei der Heimkehr so schmerzlich erfahren muß: die Stätten, wo er in seiner Kindheit und Jugend glücklich war, sind dahin — der Wald abgeholzt, gerodet und das blumenreiche Ödland, wo sich Spiel und Tanz entfaltet haben, die Heide ist *bereitet*, ist urbar gemacht, ist — *velt* geworden! *bereitet* C sollte man nicht antasten, aber es läßt sich vielleicht begreifen, was C (oder eher bereits CEw) zum Austausch von *diu heide* gegen *daz velt* veranlaßt hat: Walthers Gedanken wird der Schreiber kaum verstanden haben, so mußte ihm die Verbindung von *bereiten* mit *diu heide* sehr befremdlich vorkommen, und er hat kurz entschlossen für *diu heide* das scheinbar sinnreichere *daz velt* eingesetzt, oder dieser Ersatz ist ihm einfach unterlaufen[67].

Naturgemäß schwierig heilbar bleiben die durch Textlücken beeinträchtigten Verse. II 14 sehe ich mit Maurer Kr.s Vorschlag: *waz wunders ist dar umbe ob ich dâ von verzage* als eine mögliche Lösung an. III 11 hingegen möchte ich statt des von Huisman mit Recht angefochtenen *ich nôtic armman* (*ich armman notec* Maurer) den Ausdruck *ich nôtic dienstman* zur Erwägung stellen, der nicht allein philologisch und stilistisch einwandfrei erscheint[68], sondern auch sachlich befriedigt („ich armer Ministeriale" — auch nach Empfang des Lehens ist Walther mit Glücksgütern kaum besonders gesegnet gewesen!).

Zur Erörterung einer bisher nicht beachteten methodischen Möglichkeit leitet die Betrachtung von II 13 über. Trotz allgemeiner Annahme einer Textlücke im Anvers scheint sich bisher keine allseitig befriedigende Lösung ergeben zu haben[69]. Vielleicht sollte man die Aufmerksamkeit einmal auf die Umgebung dieser Zeile richten: mangelt hier ein Takt, so ist II 11 ein Takt überflüssig vorhanden. Darf man dies so verstehen, daß hier ein Zusammenhang vorliegt, dergestalt daß eine für II 13 bestimmte Randglosse — wie ja in Hss. nicht selten — falsch eingerückt wor-

[65] Vgl. die Hinweise WU S. 468, Anm. 1 und Kr., S. 60, ff., dessen eigener Vorschlag — eine Neudichtung — auch syntaktisch bedenklich ist. Huisman folgt C, Brinkmann und Maurer lesen mit Rieger *gebreitet ist daz velt.* Im Zuge seiner Deutung: Die Elegie W.s v. d. V., Trivium I, S. 12ff., erwägt M. Wehrli wenig überzeugend: *daz velt ist nû berîtet* (*verœset*).

[66] Zusammenstellungen von *walt* und *heide* sind bei den Dichtern so zahlreich, daß sich Belege wohl erübrigen; auch Walther bietet etliche eindrucksvolle Beispiele (39, 2; 39, 11 ff.; 51, 31 f.; 64, 13 f.). — Zur Bedeutung der *heide* in der Lyrik vgl. die Bemerkungen von Jost Trier: Heide. Archiv f. Literatur und Volksdichtung I, 1949, S. 63ff. (bes. S. 69).

[67] Der Sinn von *bereiten* muß im Gegensatz zu dem von *bûwen/erbûwen* der sein, daß ersteres auf die Vorbereitung des Anbaus, das letztere auf den Anbau selber geht. Dieser Unterschied schließt eine Koppelung von *bûwen/erbûwen* mit *heide* natürlich aus, läßt jedoch eine Koppelung von *bereiten* mit *velt* immerhin zu, wenngleich diese Verbindung begreiflicherweise hinter derjenigen von *velt* und *bûwen/erbûwen* zurückstehen wird (weshalb die Wörterbücher sie nicht bezeugen). In Verbindung mit *heide* ist *bereiten* jedoch kaum ungewöhnlicher als in anderen Verwendungen.

[68] Zur Form *dienstman* st. *dienestman* vgl. Walther 85, 18 und zum Spiel mit dem gleichen Wortstamm (*dienstman ... verdienen*) siehe die Sammlungen bei Wilmanns/Michels I (1916), S. 372ff. — *dienstman* scheint hier im übrigen ausdrücklich *hêrren* (III 12) gegenübergestellt.

[69] *die vogel in der wilde* von Kraus und Maurer, *die wilden vogellîn* Huisman (nach Wackernagel), *die wilden kleinen vogele* Brinkmann, stark abweichend von anderen — kaum zutreffenden — gedanklichen Voraussetzungen aus Kr.

len ist? Das würde für II 13 eine Lesung *die wilden vogele sêre betrüebet unser klage* nahelegen, und es ist mir überhaupt nicht ganz unwahrscheinlich, daß auch an anderen Stellen des Liedes mit entsprechenden Fehlern zu rechnen ist. Ich denke dabei vor allem an die in I 3 und I 7 zutage liegenden Störungen. Zu I 7 mag dabei zunächst eine grundsätzliche Bemerkung am Platz sein: der ganze gedankliche Zusammenhang der Strophe läßt doch als höchstwahrscheinlich annehmen (was auch die Überlieferung zum Ausdruck bringt), daß Walther hier an seine seit frühen Jahren nicht mehr wiedergesehene Geburtsheimat denkt — in sie ist er zurückgekehrt und findet sie ganz anders, als sie in seiner Erinnerung lebt. Daß er hier eine Unterscheidung zwischen Geburtsheimat und dem Ort, wo er erzogen ist, machen sollte, halte ich für ganz unglaubwürdig und auch — als sonderbar rationalistisches Element — dem poetischen Charakter der *Elegie* zuwider. Die Worte der Überlieferung: *danne ich . . . bin geborn* (hier nach E) werden somit gedanklich das Echte aussprechen, wenngleich aus Rücksicht auf den Reim eine textliche Veränderung, soweit sie gedanklich das Gleiche besagt, natürlich nicht außer acht zu lassen ist[70]. Einer Lösung der textlichen crux bei solcher gedanklicher Voraussetzung scheint sich nun freilich der Ausdruck *von kinde* entgegenzusetzen, da es sinnlos ist zu sagen: *von kinde geborn* und da die Wendung *von kinde erzogen*, wie Huisman S. 21 dargetan hat, nur bedeuten könnte „seit meiner frühen Kindheit erzogen" und somit die Geburtsheimat ausdrücklich ausschließt. Sollte aber *von kinde* ebenfalls vom Rande her irrig eingerückt sein und im Original in I 3 gehören? Dieser Vers würde dann lauten: *daz ich von kinde ie wânde daz wære, was daz iht*? Keinen Rat wüßte ich dann zunächst freilich hinsichtlich I 7.

Der letzte der widerspenstigen Verse ist II 8, und vor ihm möchte von Kraus vielleicht mit größerer Berechtigung als vor I 10 ein Kreuz aufgepflanzt haben. Die Einwände Kr.s gegen den Sinn der Überlieferung halte ich für sehr beachtlich[71], glaube indessen nicht, daß seine Herstellung: *jâ tragent die stolzen herren ouch dörpellîche wât* das Übel beseitigt; durch die Vertauschung von *ritter* durch *herren* wird die Sache kaum besser, und *ouch* stellt eine merkwürdig poesieverlassene Ergänzung dar, so logisch berechtigt sie angesichts der wirklichen Verhältnisse — auf die Kr. S. 80 aufmerksam macht — vorkommen mag. Der wirklichen Verhältnisse der Zeit eingedenk aber wäre es wohl überhaupt noch näherliegend, im Rahmen der hier vorgebrachten Zeitkritik mit dem Ausdruck des Gegenteils zu rechnen, somit für II 7 f. mit dem Gedanken: die (ehedem so gefeierten) höfischen Damen sind arg heruntergekommen[72], und die *dörper* (Neitharts *getelinge*!) suchen es in der Kleidung den Rittern gleichzutun'. Textlich vermag ich diesen Gedanken freilich vorläufig nicht zu verwirklichen, und es liegt mir fern, andere Möglichkeiten auszuschließen.

Von weiteren Bemerkungen zum Text der *Elegie* sehe ich hier ab[73]. Aus dem Vorstehenden mag jedoch noch einmal erhellen, daß die Überlieferung in keinem Falle

[70] Die weitmögliche Bewahrung der Lesart von I 7, zumal des Reimworts *geborn* scheint die Annahme einer tiefgehenden Textverderbnis II 8b erforderlich zu machen; Besserungsversuche in dieser Richtung sind m. W., von MSH abgesehen, noch nicht unternommen worden.

[71] Vgl. S. 79: „. . . ganz unvorstellbar erscheint es mir, daß Walther gerade von den 'Rittern' hier behauptete, sie *tragent* dörflerische Kleider, wenn er darnach in III 8 gerade sie apostrophierte mit dem Zuruf *ir traget* doch Rüstung und Waffen".

[72] Daß etwa dies der Sinn des Ausdrucks in II 7 ist, geht wohl aus der Parallele in der als unecht angesehenen Strophe 122, 36 hervor: *sô wê dir, Werlt, wie dirz gebende stât*!

[73] Jedoch darf auf zwei, wie mir scheint, einleuchtende Textvorschläge H. B. Willsons verwiesen werden. W. setzt sich in dem Artikel: Walther 125, 7 (The Modern Language Review XLIV, 1954, S. 56) gegen Lachmanns, bereits von Burdach für unnötig erklärte, aber im Anschluß an von Kraus, WU S. 500 von allen Kritikern beibehaltene Konjektur *sœlden* (*krône*) für die hs.liche Lesung *selbe* C ein, gegen die auch ich — mit Burdach — nicht das Geringste einzuwenden wüßte und die vielleicht durch meinen Vorschlag zu 125, 5 *dienstman* noch gestützt werden kann: mit 125, 6 *hêrren* meint Walther offenbar, im Gegensatz zu *dienstman*, die höchsten Herren und Träger einer Krone. — In einem weiteren Artikel: Walther 124, 19

Anlaß zu einer Konzeption gibt, wie sie Kr. mit der Annahme eines Redaktors für erforderlich hielt. Andererseits dürfte indessen vielleicht auch klar geworden sein, daß Kr. mit seiner entschiedenen Beurteilung des Metrums der Textkritik ein wertvolles Mittel an die Hand gegeben hat.

Als eine Kleinigkeit merke ich noch an: die Wendung I 13 *mich grüezet maneger trâge der mich bekande ê wol* (*nu grüezet mich vil trâge den ich bekande ê wol*, wie Kr. mit deutlicher Schlimmbesserung liest) bedeutet sicher nicht, daß Walther „nunmehr von früheren guten Bekannten nur lässig gegrüßt wird" (Kr. S. 54), sondern — in Übereinstimmung mit dem Gebrauch des Ausdrucks MF 22, 14 — daß sie ihn überhaupt nicht grüßen, weil sie ihn ganz einfach nicht mehr kennen; der Heimkehrer ist zum Fremdling in seiner Heimat geworden. Zu beachten ist die Einschränkung *maneger*; das Verhältnis ist also nicht als ein allgemeines dargestellt, sondern so, wie es der in solchen Fällen zu allen Zeiten erfahrbaren Wirklichkeit entspricht. Kr. hat diese Nuance zerstört. — Zur Stilfigur (Litotes) erübrigen sich wohl Belege[73a].

Trägt schon die Rekonstruktion Kr.s ihrem Wesen nach in hohem Grade Thesencharakter, so kommt der Charakter einer These in noch viel ausgeprägterem Maße dem oben erwähnten Buch von F. Maurer: Die politischen Lieder Walthers von der Vogelweide[74] zu. Allein der Titel läßt nicht im Zweifel darüber, daß hier mit gewohnten Vorstellungen nachdrücklich gebrochen werden soll, und wenngleich bereits eine ältere Arbeit des Verfassers[75] die Richtung seines Bestrebens deutlich zu erkennen gab, so gewährt doch erst das vorliegende Buch eine ganz klare Vorstellung von seiner Konzeption. Vielleicht darf ich gleich bemerken: ob es ein besonders glücklicher Gedanke gewesen ist, das noch durchaus Unerprobte nahezu gleichzeitig in einer repräsentativen Textausgabe[76] vorzulegen, muß zweifelhaft vorkommen. Man sollte wohl den suggestiven Einfluß nicht unterschätzen, den solche Ausgaben zumal auf jüngere Fachbeflissene zu üben pflegen, für die sie ja doch sehr wesentlich mitbestimmt sind und die sich die

(The Modern Language Notes L, 1955, S. 186f.) schlägt W. unter Berufung auf Reinmar 158, 12 für den Anvers eine Lesung: *den hô vil niuweclîche* vor, m. E. eine sachlich wie philologisch ausgezeichnete Lösung der bisher nirgends einleuchtend behobenen crux. Vielleicht ließe sich im Anschluß an oben erörterte Möglichkeiten auch eine Erklärung für den Fehler finden: hat der Abschreiber ein am Rande nachgetragenes *nu* irrig als Korrektur zu *hô* aufgefaßt, während es in Wirklichkeit ein Versehen in 124, 18 zu korrigieren bestimmt war? Man könnte hier erwägen zu lesen: *Owê wie jæmerlîche nu junge liute tuont*, was zwar einen — jedoch kaum anfechtbaren — Auftakt ergibt, andererseits aber auch einen prägnanteren Sinn; man möge doch beachten, welch reichen Gebrauch Walther in diesem Lied von *nu* macht, gewiß nicht absichts- und bedeutungslos.

[73a] Erst nach Abschluß des Manuskripts wird mir hier H. Brinkmanns Aufsatz: Walthers Elegie. Wirkendes Wort Bd. 5, 1954/55, S. 198 ff. zugänglich, in dem unter dem Eindruck der Studie Kraliks die Annahme von Anversen mit stumpfer Kadenz preisgegeben ist, an der Annahme voller Viertakter im letzten Abvers jeder Strophe indessen festgehalten wird. Im übrigen schließt sich Brinkmann in einigen wenigen Fällen Kraliks Lesungen an, wartet jedoch fernerhin mit einer beachtlichen Anzahl neuer Textvorschläge auf, die konservative Textgestaltung in der 'Liebeslyrik' weit überflügelnd. Seine neuen Einfälle geben mir indessen in keinem Falle Anlaß, an meinen obigen Darlegungen zum Text der 'Elegie' etwas zu verändern.

[74] Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1954.

[75] Das ritterliche Tugendsystem. Dt. Vj. 23, 1949, S. 274ff. (insbes. S. 278). Siehe ferner Maurers Aufsatz: Der Wiener Hofton Walthers von der Vogelweide. Annales Academiae Scientiarum Fennicae Bd. 84, 1954. S. 113ff. (dazu F. Pickering, Anz. 68, 1955, S. 23).

[76] Die Lieder Walthers von der Vogelweide. 1. Bändchen: Die religiösen und die politischen Lieder Ad. Textbibl. Nr. 43, 1955. Die Begründung für Auffassung und Textgestalt der beiden religiösen Lieder: Leich und Palästinalied ist in dem Aufsatz erfolgt: Zu den religiösen Liedern Walthers von der Vogelweide. Euphorion 49, 1955, S. 29ff.

Grundlagen der Ausgabe und die für Anordnung und Textgestaltung maßgeblichen Vorentscheidungen des Herausgebers nur selten klar bewußt machen; hier wird leicht und gern als Faktum angenommen, was doch zunächst nur Anspruch darauf erheben kann, als Fiktum zu gelten[77].

In Kürze geht die These M.s auf das Folgende hinaus: indem er die altererbte Vorstellung von der Spruchdichtung — der „Spruch" als vornehmlich einstrophiges Gebilde, wenn auch gelegentlich mit der Tendenz zu zyklischer Verbindung mit anderen des gleichen Tons, die einzelnen Töne eines Dichters zeitlich nur ungenau gegeneinander abgegrenzt und im Schaffen eines Dichters nebeneinander herlaufend — in knapper Auseinandersetzung mit der älteren Forschung für unzulänglich und für ein zu überwindendes Stadium erklärt[78], erhebt er in bezug auf Spruchtöne im allgemeinen und diejenigen Walthers im besonderen die Forderung nach einer liedhaften Interpretation. Zwar verhehlt er sich nicht die Schwierigkeiten, die einem solchen Unterfangen entgegenstehen und die in dem Maße zunehmen, je mehr Strophen im gleichen Ton überliefert sind, und scheint für solche Fälle einem Kompromiß zwischen der alten und seiner eigenen grundsätzlichen Auffassung zuzuneigen, indem er zu erwägen gibt, hier „eher an eine Art zyklischer Strophengruppen, durch ein Generalthema zusammengehalten und durch die gleiche Melodie verbunden, zu denken als an eng geschlossene Lieder" (S. 6)[79]; praktisch jedoch spielt dieser theoretische Vorbehalt in dem Buch keine maßgebliche Rolle, und wir sollen nicht allein glauben, daß 3—7strophige Töne zusammenhängende „Lieder" bilden (Lieder von solcher Länge kennen wir ja aus dem MS), sondern ebenfalls die 11- (König Friedrichs- sowie Kaiser Friedrichs- und Engelbrechtston), 12- (Bogenerton), 13- (Wiener Hofton), ja die 18strophigen (Unmutston) Töne[80].

Stellt man sich nun zunächst einmal die Frage, welche neuen Entdeckungen oder bislang übersehenen Fakta es sein könnten, die M. zu seiner Forderung einer liedhaften Interpretation veranlaßt haben, so wird man in dem das Grundsätzliche erörternden Abschnitt „Einführendes" (S. 1—12) vergeblich nach einer Antwort Ausschau halten. Seine These scheint vielmehr allein auf der simpeln Tatsache zu gründen, daß es überhaupt solche mehrstrophigen Töne unter den Sprüchen gibt, und so spricht er denn unter Berufung auf als analog angesehene Verhältnisse im MS kurz und bündig aus: „Es ist eben unsere Aufgabe, diese Töne in ihrer inneren Einheit zu verstehen" (S. 7).

[77] Ich darf hier vielleicht an eine Äußerung C. von Kraus' erinnern, der in der Ausgabe Heinrich von Morungen, 1925, S. 120 bemerkt, „daß in eine Ausgabe nur das gehört, was nach Inhalt, Form und Ausdruck ganz oder nahezu sicher erscheint, während man in einer Abhandlung etwas freieren Spielraum hat". Dieser sicher richtige Gedanke läßt sich auch auf den vorliegenden Zusammenhang übertragen. (Daß jenes „ganz oder nahezu sicher" ebenfalls — wie gerade das Beispiel von Kraus' lehrt — einer recht subjektiven Beurteilung unterworfen sein kann, steht auf einem anderen Blatt; vielleicht sollte man eher sagen: 'was die Feuerprobe der Kritik einigermaßen gut bestanden hat'.)

[78] Dabei mit grundsätzlicher Stütze in einer Bemerkung H. Schneiders: Reallexikon III, 1928/29, S. 287ff. — Hier darf auch darauf verwiesen werden, daß Schn. in dem Aufsatz: Eine mhd. Liedersammlung als Kunstwerk. PBB 47, 1923, S. 225ff. die im sogenannten Ton I gehaltenen Strophen Meinlohs von Sevelingen als „Lied" bezeichnet hat; vgl. dazu meinen Anm. 40 zitierten Aufsatz.

[79] Dazu auch weiteres auf S. 6 und z. B. S. 129 in bezug auf Walthers Spruchtöne der Ausdruck „Lieder oder liederhafte Zyklen".

[80] Dabei ist in einigen Fällen der hs.liche Strophenbestand bereits durch Ausscheiden als unecht behaupteter Strophen vermindert.

Die Analogie zum MS, wobei insbesondere auch die *Elegie* und der sogenannte „Alterston" in Betracht gezogen ist, halte ich für verfehlt[81]. Wenn M. S. 7 bemerkt, „daß auch in Gebilden, die heute klar als einheitliche Lieder von wenig Strophen erkannt sind, die gleichen Probleme der gedanklichen Verknüpfung, der inneren Uneinheitlichkeit auftreten oder aufgetreten sind wie in den vielstrophigen politischen Tönen", so meine ich: die gleichen Probleme sind das nicht! Die grundsätzliche sachliche Einheit des Themas ist hier doch immerzu von vorneherein gegeben, und worauf es ankommt ist bloß, der logischen Folge der Gedanken habhaft zu werden, die — auch in diesem Punkt denke ich anders als M., vgl. seine Äußerungen S. 7 unten — immer vorhanden ist, sich oft allerdings subtil versteckt. Bei den Spruchtönen hingegen haben wir es vielfach, ja in der Regel mit sachlich ganz Beziehungslosem und Inkongruentem zu tun, ganz zu schweigen von den chronologischen Diskrepanzen (die jedoch eben geeignet sind, die sachliche Uneinheitlichkeit ins Licht zu rücken). M. muß selbst etwas von diesem Unterschied fühlen, wenn er in dieser Verbindung S. 6 die Frage stellt, ob bei den politischen Liedern nicht „vielleicht eines ihrer wirklichen besonderen Merkmale die freiere und lockerere Komposition der Strophen zum Lied" sei. Aber das stellt doch dann bereits eine unerlaubte petitio principii dar!

Ohne Zweifel ist es aber nun überhaupt die empfindliche Schwäche von M.s Gedankengang und seiner Art von Beweisführung, daß sie von einem Apriori: dem Lied, bereits als einem Faktum Ausgang nimmt. Nicht nur dreht sich das Nachweisen zu den einzelnen Tönen weit weniger darum, ihre Liedhaftigkeit überhaupt darzutun, als vielmehr einen schon prinzipiell gesicherten unbezweifelten liedhaften Zusammenhang als wohlkomponiert und formvollendet aufzuzeigen, sondern ganz offensichtlich sind vor allem die Forderungen, die er an ein Gebilde stellt, damit es als Lied gelten kann, von vorneherein weitgehend auf die besonderen Verhältnisse bei den Sprüchen abgestimmt. Die entscheidende Schwierigkeit, die hier sofort auftaucht, ist naturgemäß die Frage der Datierung. Können zwei oder mehrere Spruchstrophen, die sich durch ihre Festlegung auf zeitlich auseinanderliegende Vorgänge als nicht zusammengehörig darstellen, dennoch zusammen ein „Lied" bilden? Man wird M. nicht vorwerfen wollen, daß er den Fragen der Datierung im einzelnen kein Augenmerk geschenkt habe, seine Generallösung ist jedoch verblüffend: dem, was er mit einem etwas verhüllenden Ausdruck den „Entstehungsvorgang" nennt — d. h. auf wann die Einzelstrophen eines bestimmten Tons jeweils auf Grund darin enthaltener sachlicher Anhaltspunkte zeitlich festzulegen sind — mißt er keine maßgebliche Bedeutung bei: „Das Wesentliche scheint mir nicht der Entstehungsvorgang, sondern das Ziel des Dichters: das Lied, die Wirkung des künstlerischen Produkts als vom Künstler als einheitliches Gebilde gemeint und beabsichtigt" (S. 9). Dieser Satz läßt in der Tat aufhorchen. Hier wird, scheint mir, mit einer Handbewegung — in Form einer bloßen Behauptung, die sich auf nichts anderes als die subjektive Überzeugung des Kritikers stützen kann — das wichtigste Argument beiseitegeschoben, das der Liedthese beschwerlich werden könnte, und für die durch dies Argument gewährleistete Sicherheit sollen wir das Unsicherste (da in seiner Auffassung wiederum weithin subjektiver Willkür Unterworfene) von allem eintauschen: die Einsicht in das vom Künstler sinnreich komponierte künstlerische Produkt. M. wird nicht verübeln können, daß man sich weigert, diesen Schritt mitzumachen.

[81] Man darf jedoch vermuten, daß M. gerade vom MS aus zur Konzeption seiner These angeregt worden ist, vgl. seinen Anm. 24 zitierten Hausenaufsatz, wo S. 158 ff. eben das Problem erörtert (und positiv entschieden) wird, ob „jeweils alle Strophen des gleichen Tons als ein Lied zu verstehen" sind.

zu werden, wird man sich hier doch wohl zuweilen fragen müssen, ob er sich jeweils im gleichen Sinne entschieden haben würde, falls es nicht die These gegolten hätte.

Setzt sich M. — wie mir scheint, hier durchaus in Vorurteil befangen — über die gewichtigste Schwierigkeit, mit der sich seine These auseinanderzusetzen hätte, allzu rasch und leicht hinweg, so nimmt er dafür ein anderes Moment sehr ernst. Die wesentliche Forderung, die er an einen Strophenzusammenhang gleichen Tons richtet, damit er als „Lied" anerkannt werden kann, ist diejenige nach der Einheit des Themas: „... jeder Ton hat ... vor Allem sein Thema und seinen Gegenstand" (S. 8). Demgemäß geht sein Bemühen zu den einzelnen Tönen dahin, uns jeweils diese einheitliche Thematik aufzuzeigen.

Nun wird man dazu von vorneherein zu bemerken haben: selbst ein geglückter Nachweis vermöchte uns kaum je weiter als bis zum — sinnreich und absichtsvoll geordneten — „Zyklus" zu führen, falls nicht sowohl die Entstehung des Ganzen aus einer bestimmten einheitlichen Konzeption dargetan werden könnte als auch vor Augen geführt, daß die Strophen nicht einfach „nebeneinander" und „hintereinander" stehen, sondern „miteinander" verknüpft sind, sei es im Sinne notwendiger Ergänzung, logischer Entwicklung oder wenigstens formalen Beziehungsreichtums, der dann freilich das einende Band für sämtliche Strophen sein müßte. Eine einheitliche Konzeption jedoch läßt sich nun für die von M. angenommenen „Lieder" nicht wohl voraussetzen, kann doch der Dichter vielfach beim Verfassen der ersten Strophe noch nicht im entferntesten gewußt haben, was die weiteren inhaltlich zu bringen in der Lage waren, weil die Ereignisse, von denen sie handeln, noch gar nicht stattgefunden hatten. Selbst wenn es der Dichter in solchen Fällen vermocht haben sollte, die Einheit der Idee herzustellen, so wären wir doch immer erst beim „Zyklus" angelangt und nicht beim „Lied", wenn dieser Begriff überhaupt vom anderen sinnvoll unterschieden werden soll. Daß die zweite Forderung nicht erfüllt ist, erkennt und bestätigt aber M. selbst, indem er, wie bereits erwähnt, in der freieren und lockereren Komposition der Strophen zum Lied sogar geradezu ein besonderes Merkmal der politischen Lieder erblicken will. Damit erscheint mir der Begriff „Lied" jedoch so gut wie wesenlos geworden. — Daß es M. aber ebenfalls nicht gelungen ist, auch nur die Einheit des Themas für den jeweiligen Spruchton wahrscheinlich zu machen, glaube ich mit Sicherheit aussprechen zu dürfen.

M.s Paradestück ist der „Reichston", und es liegt wohl überhaupt nahe anzunehmen, daß dieses Beispiel ihn dazu veranlaßt hat, auch mit den anderen Tönen die Probe zu machen. „Niemand wird", bemerkt M. S. 9, „nachdem das gemeinsame Thema der drei großen Ordnungen der mittelalterlichen Welt aufgezeigt ist, an der liedhaften Einheit der drei Strophen als gewollter Idee des Künstlers zweifeln können, auch wenn die dritte Strophe etwas später zugefügt worden ist". Ich möchte nun allerdings glauben, daß man in der Deutung dieser Sprüche gewöhnlich etwas zu großzügig verfährt, indem man das Aktuelle von 8,28 und 9,16 nur als eine Art Appendix zur Idee gelten läßt, und jedenfalls zu 8,28 ist doch wohl zu bemerken, daß dieser Spruch im Jahre 1201 durchaus als passé angesehen werden mußte und sich in einem „Liede" zu diesem Zeitpunkt wunderlich hätte ausnehmen müssen. Daß Walther diese Sprüche — wie auch andere, z. B. die *hêr keiser*-Strophen im Ottenton — bewußt aufeinander abgestimmt hat, bestreite ich natürlich nicht, aber die aktuellen Bezüge scheinen mir sowohl gegen ein „gemeinsames" Thema als auch gegen ihre „liedhafte" Einheit zu zeugen. — Im Hinblick auf den „1. Philippston", dessen Strophen er unter das gemeinsame Thema „Darstellung der kaiserlichen Majestät"

(S. 20) stellt, hat sich M. die Interpretation als „liedhafte Einheit" bereits im voraus dadurch erleichtert, daß er S. 6 der Ansicht Ausdruck gibt, wenn Widersprüche aufzutreten schienen, dürfe man nicht gleich mit einer Zerreißung des Tons antworten; stimmungsmäßiger Umschwung im gleichen Lied, fährt er fort, sei auch bei Walther nicht selten, wobei er, wenn ich ihn recht verstehe, an den MS denkt. Ich halte diese Analogie jedoch für irrig: Stimmungsumschwünge im fiktiven Minnelied sind doch etwas ganz anderes als krasse Umschläge in der Einstellung zu politischen Persönlichkeiten! Einen solchen krassen Umschlag finde ich in 19,17, einem Spruch, den M. gedanklich auf den Nenner „Gefährdung der kaiserlichen Würde durch die mangelnde Milde" (S. 21) und damit in Beziehung zum vorausgesetzten Thema des „Liedes" bringt und inhaltlich mit den Worten erläutert: „Diese große Herrschertugend [*milte*], für die so strahlende Vorbilder wie die Könige Saladin und Richard Löwenherz genannt werden, wird die Würde Philipps und sein Ansehen nur erhöhen" (S. 21) — aber bemerkt M. nicht, daß zumal in Walthers Berufung auf Richard Löwenherz, den Erzfeind der Staufer, eine freche und taktlose Kränkung Philipps enthalten ist? Das ist echter Walther, der hier seiner Enttäuschung bitterbösen Ausdruck verleiht, aber auch Anlaß genug, 19,17 von 18,29 und 19,5 durchaus abzutrennen — es sei denn, man lasse gerade das außer acht, was den Spruch so prägnant macht. Daß sich 20,4 nur bei gewaltsamer Auslegung dem behaupteten gemeinsamen Thema unterordnen läßt, sei nur nebenbei erwähnt[83]. — Der „2. Philippston" mit seinen dunkeln und ungeklärten Strophen macht auch M. Kopfzerbrechen, und in bezug auf ein gemeinsames Thema des Tons muß er sich auf Vermutungen beschränken; die Liedhaftigkeit steht jedoch nichtsdestoweniger für ihn außer Zweifel, und in diesem Sinne ist auch eine Lösung der Datierungsprobleme angeregt; das baut jedoch alles auf Sand. — Bunt ist der „Leopoldston", als dessen Hauptthema M. „Angelegenheiten des Wiener Hofs" bezeichnet; wenn er noch hinzufügt, „daß aber zugleich hier der Abschluß des Streits mit Atze und der Abschied vom Thüringer Hof berührt wird" (S. 52), scheint mir die Einheit des Themas doch schon bedenklich in Frage gestellt zu sein. Und was haben die Sprüche über guten und schlechten Rat (83,27 und 83,14) mit den Totenklagen um Reinmar zu tun? Ms. Erklärung zu 83,27, die allgemeinen Erwägungen dieser Strophe über „rechten Rat" erwüchsen „aus dem Anlaß und der Tatsache von Reinmars Tod und der Notwendigkeit, ihn zu ersetzen" (S. 52), bedeutet doch eine recht gewaltsame Unterstellung, und 83,14 hat gewiß eine weitere Adresse als „Angelegenheiten des Wiener Hofs". — Beim dreistrophigen „Meißnerton" ist die Einheit des Themas allerdings in Walthers Verhältnis zu Dietrich von Meißen gegeben, und zweifellos sind die Strophen aufeinander abgestimmt; für wichtiger als die sehr allgemeine thematische Einheit sehe ich es jedoch an, daß jede Strophe des Tons auch ihr prägnantes Thema, d.h. jeweils eine ausgesprochen aktuelle Note hat, wodurch mir jeder Gedanke an „liedhafte" Einheit ausgeschlossen erscheint. — Schließlich ein Wort zum „König Friedrichston", als dessen Thema M. die Rechtfertigung des Dichters für seinen Abfall von Otto ansieht. Das läßt sich jedoch mit Fug nur von 26,23 und 26,33 behaupten[84], und es ist zumindest zu früh, Strophen wie 29,4 und 28,21, aber auch 27,7, die bisher unverstanden geblieben sind, für einen solchen Gedanken in Anspruch zu nehmen. Schwierigkeiten macht auch die Leopoldstrophe 28,11 — und man kann sie nicht aus dem Wege räumen, indem man die ganz willkür-

[83] Diesem Ton und dem Ottenton gilt die Basler Studie von Rotraut Ruck: Walther von der Vogelweide. Der künstlerische Gedankenaufbau, 1954, die sich in der Fragestellung teils mit M. berührt, jedoch zu anderen Schlüssen gelangt. In bezug auf den „1. Philippston" erwägt sie eine nähere Verbindung zwischen 18,29 und 19,1, rechnet jedoch für die weiteren Strophen des Tons mit „Einzelvortrag".

[84] Ob auf 26,3 Burdachs Deutung zutrifft, die M. übernimmt, daß nämlich Walther hier den Abfall in einem Gebet an Gott begründe, muß dahingestellt bleiben. Es ist doch wohl auch die Auffassung möglich, daß er hier in launiger Weise mit Gott hadert, der ihn als Stiefkind behandelt und dem er daher den Preis vorenthalten muß; also eine Anspielung auf sein Elend! Auch 30,9 könnte diesem Thema gewidmet sein.

liche Vermutung ausspricht, die Rechtfertigung sei vor Leopold erfolgt — welchen Wink erteilt 28,11 in dieser Richtung? Die Einheit des Themas bleibt eine Schimäre.

Ich sehe ganz ab von einer Betrachtung der besonders umfangreichen Töne, wo das hier beleuchtete Verhältnis noch greller in Erscheinung tritt. Ein glaubwürdiger Nachweis für thematische Einheit innerhalb eines Tons scheint mir nirgends erbracht zu sein und wird sich, wie ich zuversichtlich glaube, auch nicht erbringen lassen. Daß dann und wann, wie man seit je angenommen hat, einzelne Strophen eines Tons näher zusammengerückt werden können, bleibt natürlich bestehen, aber an „liedhaften" Zusammenhang ist auch hier nicht zu denken, eher an „Vortragsfolge", und auch in diesem Punkt sollte man angesichts der stets vorhandenen Möglichkeit besonderer aktueller Beziehung der Einzelstrophe Zurückhaltung üben. Walthers Spruchdichtung ist in hohem Grade Tagesdichtung, das gewährt ihr ihren Reiz und ihre Frische, und als Rätsel würde sie sich darstellen, wollte man den einzelnen Strophen als geplanten Gliedern eines größeren Zusammenhangs den Charakter der Unmittelbarkeit des Entstehens schmälern.

Es möchte sich somit fast erübrigen, sich mit den Nachweisen M.s auseinanderzusetzen, welche die Komposition der vermuteten Lieder betreffen. Daß die überlieferte Strophenfolge sich dem Versuch, „liedhafte" Zusammenhänge herzustellen, fast durchweg widersetzt, ist ihm natürlich nicht entgangen; seine Lösung dieses Problems erscheint mir jedoch — mag man seiner allgemeinen These Glauben schenken oder nicht — von einer solchen Art, daß eine Bemerkung dazu am Platze sein mag.

Unter Berufung auf die Ergebnisse, zu denen u. a. H. Schneider in dem hier Anm. 78 zitierten Aufsatz hinsichtlich des Werts der von den Hss. bezeugten Strophenfolgen gelangt war, sieht sich M. S. 10 zu der grundsätzlichen Feststellung berechtigt: „Danach wären wir also für unsere Vorschläge zu einer Ordnung der Strophen innerhalb der Töne ziemlich frei". Trotzdem hält er eine gewisse Rücksichtnahme auf ältere, noch ins 13. Jh. reichende Hss. für geboten. d. h. auf A und D, da hier doch „vielleicht noch Reste der alten liedhaften Ordnung aufgefunden werden können". Außer beim „Reichston", wo M. der Ordnung in A folgt, läßt er diese Rücksichtnahme jedoch nur im Hinblick auf kleinere Strophengruppen walten und behält im übrigen freie Hände. Welche Stellung man nun auch zum Problem der hs.lichen Strophenfolge einnehmen mag (ganz so negativ würde ich es nicht beurteilen) — jedenfalls müssen Abweichungen davon begründet werden, und zwar auf eine Weise, die den Gedanken an Eigenmächtigkeit des Kritikers ausschließt. Ich fürchte freilich, daß M. sich hier vom blinden Glauben an die These über diese Grenze hat hinaustragen lassen, und ich bin auch nicht sicher, daß die Gesichtspunkte, nach denen er die vermuteten Lieder zu gliedern strebt, z.B. den Ottenton, — einmal vorausgesetzt, es handele sich wirklich um Lieder! — für den Dichter ebenso maßgeblich gewesen sein müßten wie für den modernen Kritiker. Abgesehen von recht wenigen Fällen, in denen M. seine Strophenfolge durch textliche Indizien zu stützen sucht[85], finden wir uns auf Bemerkungen verwiesen wie „gut würde sich hier noch . . . anschließen" (S. 75) oder „sie [die Strophe] scheint mir sinnvoll . . . zu gehören" (S. 41)[86]. M. wird nicht erwarten können, daß man sich damit zufrieden gibt.

Im übrigen möchte ich meinen, daß der — gegen M.s These zeugende — Hinweis der Überlieferung durchaus auf Beachtung Anspruch hat.

[85] So sieht er z.B. die Strophen 83,27 und 84,1 als inhaltlich und formal gut verbunden an, und zwar der Dreizahl der *rœte* (83,27) bzw. *sorgen* (84,1) wegen. Dazu wird man aber vielleicht bemerken dürfen, daß es sich doch um 2×3, also 6 *rœte* handelt!

[86] Vgl. auch S. 21, 29f., 65f., 82ff., 98f.

Schließlich ein Wort zu M.s Textgestaltung, die wohl nur in enger Anlehnung an die Liedthese recht begreiflich wird. Verstehe ich M. richtig, so geht er hier von der Ansicht aus, die einzelnen Strophen eines Lieds müßten in ihrer Bauweise, d.h. in ihrer Fugungs- und Pausentechnik, im Verhältnis zwischen Gedankenführung und rhythmischer Gliederung, vor allem auch in der Behandlung des Auftakts einander so gut wie völlig entsprechend gestaltet sein, und das Ideal wäre somit das ganz regelmäßige, das 'glatte' Lied[87]. Ich kann nicht glauben, daß dergleichen in der Wirklichkeit zuhause oder auch nur als Ideal angestrebt gewesen sein sollte, und so wenig ich leugnen möchte, daß M.s diesbezügliche Analysen der Waltherschen Spruchtöne manches Förderliche und Erwägenswerte erbracht haben, und es überhaupt als sehr verdienstlich ansehe, daß gerade die wichtige Frage des Verhältnisses zwischen rhythmischer Gliederung und Gedankenführung einmal konsequent aufgenommen worden ist[88], so meine ich doch andererseits, daß M. hier zu weit geht und manche neue Unsicherheit begründet[89].

Muß ich M.s These den Glauben notgedrungen versagen, so halte ich ihr Auftauchen und den Versuch, sie gleich entschlossen durchzuexerzieren, nichtsdestoweniger für begrüßenswert. Dergleichen ist in hohem Grade geeignet, eine Problembewußtheit wachzuhalten oder wiederzuerwecken, deren wir nicht entraten können, wenn Fortschritte erreicht werden sollen. Was Walther betrifft, so scheint M.s These vor allem dazu aufzufordern, noch einmal nachdrücklich die schwierigen Fragen der Erklärung und Datierung seiner Sprüche aufzunehmen, wo noch so vieles im Argen liegt. Je größer die Anzahl gesicherter Erklärungen und Datierungen ist, um so eher wird man auch darüber ins Klare kommen können, ob die alte, von M. so energisch angefochtene Auffassung von der Spruchdichtung wirklich als zureichend erkannt werden kann oder ob sie einer Revision bedarf. Der Versuch K. K. Kleins[90], gleichgültig wie man über die dort erreichten Ergebnisse denken mag, darf nicht der letzte bleiben.

Leider sind M. im Text der Sprüche ein paar teils sinnentstellende Fehler unterlaufen, die auch in seine Ausgabe eingegangen sind: 24,8 lies *unfuoge* st. *unzühte;* 83,35 ergänze *hôhsten* vor *rât;* 26,33 lies *milte* st. *triuwe;* 28,25 l. *ungetriuwe zunge* st. *untriuwe z.*; 28,18 l. *ûf daz ort* st. *an daz ort;* 34,8 l. *siz* st. *sis*; 80,13 l. *ald* st. *als.* — Ferner: zu 27,7 muß es heißen C 310

[87] Vgl. M.s Bemerkung S. 45 zum „2. Philippston": „Gegenüber dem Text Carls von Kraus kann man diese Glätte [Sperrung von mir] noch . . . bessern . . ." (Den Vorschlag zu 17,29 kann ich jedoch keineswegs gutheißen.)

[88] Vgl. auch M.s Aufsatz: Über das Verhältnis von rhythmischer Gliederung und Gedankenführung in den Strophen Heinrichs von Morungen, Festschrift für J. Trier, 1954, S. 163ff. Um Aufhellung der Beziehungen zwischen „textlicher und musikalischer Syntax" ist ebenfalls bemüht W. Mohr: Zu Walthers 'Hofweise' und 'Feinem Ton'. Zs. f. dt. A. 85, 1954, S. 38ff.

[89] Bedenklich stimmen u.a. auch die vielen Ausnahmen, die M. trotz allem zulassen muß; warum sollten nicht auch die angefochtenen Beispiele Ausnahmen sein? Die Begründungen kommen mir sehr subjektiv vor. Und ein bedenkliches Maß von Subjektivität haftet m. E. auch einer Unechtheitsentscheidung wie der zu der Strophe 29,15 an, die wegen dreimaligen Verstoßes gegen die postulierte Auftaktregelung bei diesem Ton ausgeschieden wird, aber im Grunde doch eben wegen ihrer Datierung unbequem war. In der Auftaktregelung vermag ich M. überhaupt am wenigsten zu folgen, eher gelegentlich (doch keineswegs 34,7f.!) in seinen Vorschlägen zur Veränderung der Interpunktion, obwohl mir auch hier eine konsequente Gleichschaltung der Strophen weder erforderlich noch wünschenswert vorkommt (wie gezwungen sie oft nur zuwegegebracht werden kann, scheint mir die reichliche Verwendung des Doppelpunkts durch M. anzuzeigen).

[90] Zur Spruchdichtung und Heimatfrage Walthers von der Vogelweide. Schlern-Schriften 90, 1952.

st. C 31; zu 13,26 fehlt die Bezeichnung der Überlieferung; Störungen im Apparat bemerke ich zu 13,13 und zu 104,5.

Anhangsweise (aus *êhafter nôt*!) sei noch auf die in französischer Sprache verfaßte Publikation von István Frank: Trouvères et Minnesänger[91] hingewiesen, die nach ihrem Untertitel dazu bestimmt ist, dem Studium der Beziehungen zwischen der Lyrik der Romanen und des MS.s im 12. Jh. zu dienen. Der — inzwischen verstorbene — Verfasser ist Romanist, was sich in dem Buch insofern bemerkbar macht, als zumal in den Anmerkungen romanistischen Fragen in weit höherem Maße ein Augenmerk geschenkt ist. Voraus geht eine Einführung, die knapp das Allgemeine und dann wesentlich eine Begründung der Textsammlung bringt, daran schließt sich ein gediegener bibliographischer Abschnitt, der auch die maßgeblichen deutschen und französischen Hss. aufführt (man vermißt Angaben über die Datierung), und das Kernstück des Buches bilden dann die Texte, die in Gegenüberstellung gebracht werden und jeweils mit neuhochdeutscher und neufranzösischer Übersetzung versehen sind; die deutsche Übersetzung stammt von J. Quint. Die Anmerkungen enthalten kurze biographische Angaben über die Dichter, die Strophenschemata und Melodieformeln, Hinweise auf die Überlieferung und auf Spezialliteratur sowie Lesarten und Erläuterungen zu den romanischen Texten. Den Abschluß bilden ein kurzgefaßter metrischer Abriß sowie ein linguistischer, der dem Verständnis des Dialekts der von F. mit Vorliebe zugrundegelegten Berner Hs. (C) dienen soll, endlich die Konkordanztabellen. Acht Reproduktionen aus Hss., die auch Melodien mitteilen, sind dem Buch beigegeben.

Die fleißige und sorgfältige Veröffentlichung, die vor allem der Einführung von Studenten in das Thema zu dienen bestimmt ist, bietet mit ihren 55 Liedern (26 mittelhochdeutschen nach MFK, 16 französischen und 13 provenzalischen) nichts Unbekanntes, ja sie bietet weniger, als was bekannt ist, insofern sie nicht alle Forschungsergebnisse verwertet hat[92]. Und sie bietet auch darum weit weniger, als was wir an Beziehungen zwischen den romanischen und deutschen Dichtern vorauszusetzen berechtigt sind, weil F. sich im wesentlichen auf die Mitteilung von Kontrafakturen beschränkt; 13 der deutschen Minnelieder, die von Hausen bis zu Reimar spannen, weisen Verbindung zu Text und Form der romanischen auf, 12 andere nur Verbindung zur Form (was den Abdruck der Vorbilder in voller Erstreckung hätte entbehrlich erscheinen lassen, zumal ja nicht gegeben ist, daß der deutsche Dichter damit vertraut gewesen ist), ein einziges — Reinmar 162,7 — allein Verbindung zum Text. Ich hätte mir hier eine etwas andere Verteilung wünschen mögen, so daß der ganze Beziehungsreichtum zwischen westlicher und deutscher lyrischer Dichtung im 12. Jh. in Erscheinung getreten wäre[93]; so hätte zumindest bei Nr. 5 ein Hinweis auf Veldeke 58,35 nicht unterbleiben sollen, wo doch nach wohlbegründeter Annahme die 4. Strophe aus Chrétiens Lied zumindest inhaltlich, wenn auch nicht ganz dem Ton entsprechend, nachgebildet ist. Aber mit dieser absichtsvollen und vertretbaren Beschränkung des Verfassers muß

[91] Schriften der Universität des Saarlandes. West-Ost Verlag, Saarbrücken, 1952.

[92] Vgl. die diesbezüglichen Nachweise bei Ursula Aarburg. Anz. 68, 1955/56, S. 176 sowie ihren Aufsatz: Melodien zum frühen deutschen Minnesang. Zs. f. dt. A. 87, 1956, S. 24ff.

[93] Welche reichen Einsichten gerade auf diesem Felde noch harren, kann aus etlichen Arbeiten von Th. Frings deutlich werden, vgl. u. a. seinen Aufsatz: Erforschung des Minnesangs, Forschungen und Fortschritte 26, 1950, S. 9ff. und 39ff.

man sich abfinden und darauf hoffen, daß uns einmal ein Motivindex zur romanischen und deutschen Minnepoesie beschert werden wird.

Die deutschen Übersetzungen von Quint sind gemeinhin mit Geschick und Erfolg darum bemüht, pädagogische Zwecke mit ästhetischen Ansprüchen zu vereinigen. Daß eine Wiedergabe wie die von MF 44, 31 (Hausen) nicht recht anspricht, ist nicht seine Schuld, da, wie oben dargetan, der Text zweifellos recht gestört ist. Angesichts der Strophe 80, 17 (Fenis) aber hat der Übersetzer überhaupt die Waffen gestreckt — wofür man ihn nicht tadeln kann. Aber der Fall ist ein mahnendes Beispiel dafür, wenn auch ein besonders grelles, daß die textkritischen Bemühungen um den Minnesang trotz hundertjähriger Geschichte ihr Ziel noch keineswegs erreicht haben.

Besprechungen

Hans Eggers, Symmetrie und Proportion epischen Erzählens. Studien zur Kunstform Hartmanns von Aue. Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1956, 101 Seiten.

Eggers untersucht die Zahlenkomposition in Hartmanns Epen und leistet damit einer Forschungsrichtung Tribut, die sich seit einiger Zeit großer Beliebtheit erfreut. Es war ein richtiger und fruchtbarer Gedanke, daß das *ordo*-gebundene Mittelalter ein ganz anderes und viel engeres Verhältnis zur Zahl hatte als der moderne Individualismus. Auch für die Dichtung ergaben sich neue Erkenntnisse. Ernst Robert Curtius (Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1948, 1954², bes. Exkurs XV: Zahlenkomposition, S. 491—98) hat gezeigt, daß die Zahlenkomposition aus der spätantiken Dichtung in die volkssprachlichen Literaturen eindrang. So gelang es besonders in den Teilen volkssprachlicher Dichtwerke, die in engem Zusammenhang mit der lateinischen Tradition standen (Prologe, Epiloge usw.), bestimmte Zahlenverhältnisse als Baustrukturen nachzuweisen. Auf diesem Felde ist noch längst nicht alles getan. Trotzdem meinte man in den letzten Jahren eine gewisse Ermüdung der zahlenfreudigen Forschung festzustellen. Und das ist begreiflich. Denn der Wunderschlüssel zum Verständnis mittelalterlicher Dichtung, als der die Zahl in der ersten Finderfreude erscheinen konnte, war sie denn doch nicht; und sie war dem Mittelalter auch nicht ein vollgültiger „Ersatz für moderne Kompositionstechnik", wie Curtius (S. 492) geschrieben hatte. Auf die Dauer erweist sich derjenige Weg zum Formverständnis mittelalterlicher Dichtung, den Wilhelm Kellermann in seinem schönen Buch (Aufbaustil und Weltbild Chrestiens von Troyes im Percevalroman, Beihefte zur ZrPh. 88, Halle 1936) beschritten hat und dem bei uns etwa Hugo Kuhn (Erec, Festschrift f. P. Kluckhohn u. H. Schneider, Tübingen 1948, S. 122—47) gefolgt ist, als sinnvoller und ergiebiger.

Umso mehr erstaunt es, heute einem Buch über mittelalterliche Zahlenkomposition zu begegnen, das nicht als Abschied von dieser liebevollen, doch manchmal etwas unverbindlichen Zählerei und als Summe des Geleisteten gemeint ist, sondern mit dem Anspruch auftritt, ein Anfang zu sein, ein Neubeginn, ein Tor „zu neuen Räumen der Erkenntnis" (S. 5). Und Eggers will noch mehr: er will uns „objektive Normen" (S. 8) an die Hand geben, die „zu einem ganz neuen und gesicherten Verständnis der mittelalterlichen Dichtung" (S. 82) führen, er will „objektive Grundlagen für die Beurteilung mittelalterlicher Epik" (S. 39) schaffen.

Was Eggers' Arbeit von früheren Zahlenuntersuchungen unterscheidet, ist zweierlei: einmal der Versuch nachzuweisen, daß nicht nur bestimmte Teile einer Dichtung, sondern daß ganze Großdichtungen, Epen von 10000 Versen und mehr, eine durchgängige Zahlengliederung besitzen; und zweitens der Anspruch, daß den Zahlenverhältnissen „gehaltentbindende Kraft" (S. 61) innewohne, daß es möglich sei, mit Hilfe der Zahlen „die Einsicht in die letzten Gehaltstiefen der Gedichte" (S. 82) zu fördern.

Jedes mittelalterliche Epos von künstlerischem Wert — Hartmann steht ihm nur beispielhaft (cf. S. 38, Anm. 29) — besitzt, sagt Eggers, drei verschiedene, voneinander unabhängige Zahlensysteme; diese „drei Grundnetze" (S. 80) sind: das „Fittensystem", das „Symmetriesystem" und das „inhaltliche Proportionssystem". Alle drei sind, nach Eggers, autonome ästhetische Formationen, die in höchst kunstvoller Weise zueinander in Beziehung gesetzt sind.

Das Fittensystem beruht auf dem Wechsel von zahlenmäßig gegliederten Erzähleinheiten und Zwischenstücken, die nicht an bestimmte Verszahlen gebunden sind. Die festen Erzähleinheiten heißen „Fitten" und betragen stets 120 Verse oder ein Vielfaches dieser Zahl; die freien Zwischenstücke werden „Moventien" genannt. Das Fittensystem einer Dichtung zu finden, ist nicht schwer (cf. S. 15): man braucht nur die Leitzahl 120 und genügend Vertrauen in die Abschnittseinteilung der Handschriften, bzw. der Herausgeber. Dann geht man einfach den Text von vorn durch und paßt auf, wo einmal eine Abschnittsgrenze mit einem Vielfachen von 120 zusammenfällt. Im

Armen Heinrich z. B. — den Eggers allerdings zu seinem Zweck um vier Verse (v. 654 ab und 980 ab) gekürzt hat, die sich „im Lichte der Zahlenkomposition als unecht erweisen" (S. 11, Anm. 2) — gibt es drei solche Stellen: bei 480, bei 1080 und bei 1320. An einer dieser drei Stellen ist die erste Fitte zuende. Die zweite Fitte findet man, wenn man genauso von hinten zählt; da kommt nur eine Stelle in frage, bei 1180. Damit steht die zweite Fitte fest: sie reicht von 1181 bis zum Schluß, bis 1540 nach Eggers' Zählung, umfaßt also 360 Verse. Zugleich scheidet damit v. 1320 als Grenze der ersten Fitte aus. Das Fittensystem des *Armen Heinrich* sieht also so aus: 480 / 700 / 360, oder so: 1080 / 100 / 360. Außen stehen die beiden Fitten, in der Mitte das Movens (bei den größeren Epen ist es komplizierter: die haben mehr Fitten und Moventien). Eggers entscheidet sich gleich für die zweite Möglichkeit, deswegen nämlich, weil der *Gregorius* genauso gebaut sei. Im *Gregorius* finde ich, wenn ich nach Eggers' Anweisung zähle, zwei mögliche Fittensysteme: 1200 / 1846 / 960 und: 2880 / 166 / 960. Eggers nennt nur das zweite und legt das Gewicht auf die Übereinstimmung der beiden Werke: in beiden verhalten sich die Fitten zueinander wie 3:1

Armer Heinrich	9·120	: 3·120	=	3:1
Gregorius	24·120	: 8·120	=	3:1 (S. 16)

Sein Kommentar: „Die klaren Proportionen und die schlagende Parallelität zwischen den aus beiden Dichtungen gewonnenen Formeln beweisen mit absoluter Sicherheit, daß damit ein gesetzmäßiger, vom Dichter so und nicht anders gewollter Aufbau der Dichtungen erkannt ist" (ib.). Diesen Satz muß man genau betrachten, denn auf dem hier „mit absoluter Sicherheit" erbrachten Beweis baut Eggers später weiter. Die „schlagende Parallelität" zunächst kann unmöglich beweisend sein, Eggers selber stellt später fest, „daß kein episches Gedicht dem anderen in seiner Form gleicht" (S. 83). So bleiben nur die „klaren Proportionen". Auch damit steht es merkwürdig. Wenn man noch einmal die jeweils erste Möglichkeit betrachtet, so stünden auch da die Fitten in einem proportionalen Verhältnis zueinander, im *Armen Heinrich* wie 4:3, im *Gregorius* wie 10:8 oder 5:4. Auch das wären doch „klare Proportionen"? Die klaren Proportionen sind natürlich die Folge davon, daß alle Fitten durch 120 teilbar sind, daß also die Fitten par définition in einem proportionalen Verhältnis zueinander stehen. So wird „mit absoluter Sicherheit" nur die Voraussetzung des ganzen Rechenexempels bewiesen, und nichts anderes.

Eggers schreibt: „Zahlen mit ihren Summen, Proportionen, Symmetrien und sonstigen Inhalten lassen sich nicht fälschen; sie lassen sich auch nicht subjektiv verbiegen" (S. 9). Wer entscheidet aber, welches Fittensystem des *Armen Heinrich* das richtige ist: 480 / 700 / 360, oder: 1080 / 100 / 360? Und das sind noch nicht alle Möglichkeiten: das Movens des ersten Systems enthält wieder neue Fitten, Hundertzwanziger, die durch die Abschnittseinteilung gesichert sind; das System sähe dann so aus: 480 / 28 / 120 / 372 / 120 / 64 / 360, und es hätte den bedeutenden Vorzug, daß man die Verszahl des Werks nicht erst zurechtzustutzen brauchte. Wenn aber mehrere Möglichkeiten gleichberechtigt nebeneinander stehen, dann ist dem subjektiven Ermessen wieder breitester Spielraum gelassen, und hinter der Frage, welches das vom Dichter gewollte System ist, taucht die andere auf, ob nicht alles auf Zufall beruht.

Ich bin bis jetzt der Voraussetzung gefolgt, daß jede Fitte durch 120 teilbar ist. Eggers behauptet (S. 14), die Hundertzwanziger seien vom Dichter gewollte Einheiten. Zum Beweis führt er elf mittelalterliche Epen an. Davon müssen zunächst der dt. *Erec* und der frz. *Yvain* ausscheiden, weil für beide die Verszahl erst von Eggers hergestellt ist. Unberücksichtigt bleiben kann auch der frz. *Erec*, denn er hat, wie sich später zeigt (S. 66), kein Fittensystem. Für den *Willehalm* gibt Eggers selber die Unsicherheit zu. So bleiben sieben Werke. Eggers behauptet, daß die Anfangspartie jedes dieser Werke 120 Verse oder ein Vielfaches davon betrage. Im *Armen Heinrich* reiche die Anfangspartie bis v. 480, „wo wir freilich keine klare Inhaltsgrenze erkennen" (S. 14); im *Gregorius* reicht der Anfang bis v. 1200; aber auch dort „werden wir nicht leicht eine scharfe Grenze setzen wollen" (ib.). Hier stutzt man. Wie kann man denn beweisen, daß die Anfangspartie bis zu einem bestimmten Vers reicht, wenn da keine scharfe Grenze liegt? Der erste

Abschnitt des *Parzival* soll bei 44,30 zu ende sein. Wenn man schon so weit in die Dichtung greift, wird man die Grenze doch hinter 58,26, ans Ende von Buch I legen. Im *Tristan* reicht der erste Abschnitt angeblich bis v. 840; das ist mitten in der Schilderung von Markes *hochgezit*, die von v. 509 bis 1118 reicht. Entweder wird man den Abschnitt doch hinter 508 (noch besser hinter 408) oder hinter 1118 legen. Wenn Eggers die Anfangsgliederung aller Epen in Hundertzwanzigergruppen beweisen wollte, müßte er viel mehr und viel besseres Material beibringen. Vorerst glaubt man ihm diese Gliederung nicht.

Gibt man aber die 120 auf, dann ist der Willkür überhaupt keine Grenze mehr gesetzt: bei jeder Zahl ergibt sich ein anderes Bild. Wählt man z. B. für den *Armen Heinrich* als Fittenquote 70, so heißt das System: 1120 / 354 / 70; wählt man 60, so heißt es: 480 / 704 / 360; bei 50 lautet es: 1000 / 394 / 150; für 40 gibt es schon fünf Möglichkeiten, für 30 entsprechend mehr. Aber es geht auch mit nichtgerundeten Zahlen, z.B. mit 48 oder mit 96, auch mit noch höheren, z.B. mit 157 oder mit 314. Und alle diese Systeme passen, im Gegensatz zu dem von Eggers, in die überlieferte Verszahl. „Man kann sozusagen kombinieren, was man will, und immer wird eine Proportion daraus" (S. 12).

Fragt man Eggers nach einem Beweis für die Richtigkeit seiner Fitten, so bleibt er die Antwort schuldig; denn für ihn „steht wegen des überzeugenden Charakters der Strukturformeln . . . schon nicht mehr die Überprüfung ihrer Berechtigung in Frage" (S. 26). „Überzeugend" sind seine Formeln, weil ihnen „ästhetische Schönheit" (S. 21) eignet: „Daher liegt in der ästhetischen Vollkommenheit des Strukturbildes der Beweis für die Richtigkeit unserer Analyse" (S. 24). Das ist jedoch ein gefährliches Argument, denn Schönheit ist nicht immer identisch mit Wahrheit, und was ästhetisch befriedigt, braucht deswegen noch nicht richtig zu sein. Im übrigen wird man sich schwerlich darüber einigen können, ob z. B. die Proportion 3:3 „schöner" ist als die Proportion 5:3. Eggers fährt fort: „Der Beweis ist doppelt gesichert, wenn es gelingt, in Hartmanns *Erec* vergleichbare Verhältnisse aufzuspüren" (ib.). Wir brauchen nicht weiterzugehen: natürlich gelingt es; es wird bei jedem Werk gelingen, das genügend Abschnittsgrenzen hat; und wenn sie einmal fehlen, werden sie hergestellt (cf. S. 22, Anm. 1). Beim *Erec* ist es besonders einfach, weil der angeblich drei Lücken aufweist, die nach eigenen Beedürfnissen gefüllt werden können (S. 24 f., 49).

Schließlich stellt Eggers die Frage, ob sich aus den Fitten „gewisse Leitideen erschließen lassen, die auch vom Inhalt her ihre Zusammenfassung rechtfertigen" (S. 26). Damit sind wir endlich am Kern des Problems. Eggers hatte zu Beginn (S. 5 ff.) grundsätzlich die Unabhängigkeit der Zahlensysteme vom Inhalt proklamiert. Auch die Unterscheidung von Fitten und Moventien war nicht vom Inhalt her möglich (Eggers definiert zwar die Moventien „nach ihrer häufigsten Funktion, die Handlung der folgenden Erzähleinheit in Gang zu setzen" [S. 18], sagt dann aber [S. 28, 73], daß alles, was im Movens steht, auch in einer Fitte stehen könnte, und umgekehrt). Natürlich gibt es das: Zahlengerüste, die nicht inhaltlich bedingt sind; aber dann erwartet man gewisse äußere Markierungen, z. B. Dreireim oder Vierreim am Ende der Abschnitte, oder einen auffallenden Gleichbau wie bei Wolframs Dreißigern. Hat man jedoch nichts dergleichen, sondern hat nur, wie beim *Armen Heinrich*, 1544 fortlaufend gleichgebaute Verse, dann wird man ohne Rücksicht auf den Inhalt überhaupt nicht zu einer einleuchtenden Gliederung gelangen. Sonst könnte man für den *Armen Heinrich* auch einfach diese Zahlenkomposition behaupten: 500 / 250 / 44 / 250 / 500. „Ästhetische Vollkommenheit" wäre einer solchen Formel nicht abzusprechen, und sie ließe sich auch durch Parallelen stützen, wenn man für andere Werke ähnliche Phantasieformeln aufstellt. Erkennt man inhaltliche Kriterien nicht an, so könnte niemand beweisen, daß diese Formeln „falsch" sind. Allerdings würde auch niemand sie ernst nehmen.

Was Eggers' Fittenformeln von solchen Phantasiegebilden unterscheidet, ist allein die Tatsache, daß seine Gliederung (meistens) an die Abschnittseinteilung der Handschriften, bzw. der Herausgeber angelehnt ist. Das, sagt Eggers, heißt bereits, auf den Inhalt Rücksicht nehmen: „Dabei ist zu betonen, daß wir nicht sinnlos lediglich nach formalen Zahlengruppen gesucht,

sondern auf den Inhalt schon im Ansatz wenigstens insofern Rücksicht genommen haben, als wir uns an die vom Dichter markierten Inhaltseinschnitte (Absätze) hielten" (S. 39, Anm. 31). Man sieht, daß auch Eggers die Gefahr einer vollkommenen Verselbständigung des Zahlensystems erkennt und zur Sicherung, trotz der grundsätzlichen Trennung vorn, doch wieder auf den Inhalt bezug nimmt; richtiger gesagt: auf den Inhalt bezug zu nehmen vorgibt. Denn mit der Anlehnung an die Abschnittsgrenzen steht es so: Ich zähle in Lachmanns *Iwein* 391 Abschnitte, von denen Eggers nicht mehr als 14 für sein Fittensystem benutzt hat. Ähnlich ist es beim *Erec*: in Leitzmanns Ausgabe zähle ich 343 Grenzen; davon hat Eggers ganze 11 gebrauchen können; drei weitere ergänzt er nach eigenem Ermessen: also nicht einmal jede dreißigste ist benutzt, und fast ein Viertel seiner Fittengrenzen ist ohne Gewähr. Das heißt wirklich noch nicht Rücksicht auf den Inhalt nehmen, zumal die 11 von Eggers benutzten Grenzen für die Inhaltsgliederung nicht wichtiger sind als die 332 anderen.

Trotzdem will Eggers „Leitideen" erschließen, die das Fittensystem „vom Inhalt her . . . rechtfertigen" sollen. Wie diese Leitideen aussehen, sei am Beispiel der sieben *Iwein*-Fitten erläutert. Die Leitidee der ersten Fitte ist „die Einheit des Ortes" (S. 27); ebenso wird die zweite Fitte „äußerlich durch die Einheit des Ortes bestimmt" (ib.), obwohl sich die Handlung vom Brunnen zu Laudines Burg bewegt und am Ende der Fitte noch ein Ortswechsel erfolgt. Die Einheit der dritten Fitte ist „nur aus dem Negativen" zu begründen; sie besteht darin, daß Iwein „zunächst der Tor, dann der Ritter ohne den Löwen" ist (S. 29). Die Leitidee der vierten Fitte ist die „Einheit des Geschehens" (ib.), nämlich der gerichtliche Kampf für Lunete, obwohl hier auch der Sieg über Harpin erzählt wird, der nichts damit zu tun hat. Die Leitidee der fünften Fitte ist „die Einheit der Zeit" (S. 31). Für die sechste Fitte ist keine Leitidee genannt; die der siebenten und letzten Fitte liegt in der „nunmehr erreichten Läuterung des Helden" (S. 33). Es ist sehr schwer, diesen „Leitideen" gerecht zu werden. Man begreift nicht, wie die drei Einheiten des klassischen Dramas die *Iwein*-Fitten stützen können; und vor allem sieht man auch jetzt noch keine Übereinstimmung mit dem Inhalt. Denn Eggers räumt bei jeder Fitte ein, daß wir normalerweise die Grenzen anders setzen würden; ad 1: „Trotzdem würde ein moderner Erzähler die Kapitelgrenze vermutlich anders legen" (S. 27); ad 2: „Wir selbst würden viel eher ‚Verlockung — Vergehen — Fluch' als den einheitstiftenden dynamischen Spannungsbogen empfinden und die Handlung danach gliedern" (ib.); ad 3: „Wir würden spätestens bei 3694 den ersten Einschnitt setzen" (S. 19); ad 4: „Für moderne Leser ist es fast unverständlich, weshalb die sechs Verse 5445—5450 am Anfang des Movens d, und nicht am Ende der vorhergehenden Fitte stehen" (S. 29 f.); ad 5: „Wieder ist die Schlußgrenze der Fitte für moderne Betrachter recht befremdlich" (S. 31); ad 6: „Wieder wundern wir uns über die Schlußbegrenzung der Fitte" (S. 32). Man sollte denken, damit sei der Beweis erbracht, daß das Fittensystem nicht zum Inhalt paßt. Aber das Gegenteil ist der Fall: „Damit dürfte unser eingangs begründetes Vorhaben, in Umkehrung der üblichen Methode vom Formalen aus zum Inhalt (und weiter zum Gehalt) vorzudringen, die erste Bewährungsprobe bestanden haben" (S. 33).

Kann man denn die Fitten „vom Inhalt her . . . rechtfertigen", wenn man dauernd die Inkongruenz von Fitten- und Inhaltsgliederung betont? Ja, man braucht nur davon überzeugt zu sein, daß in einer guten Dichtung Inhalt und Form übereinstimmen. „Stimmen Form und Inhalt wirklich überein, . . . so müssen sich die inhaltlichen Gliederungsvorstellungen . . . aus der Form objektiv erkennen lassen" (S. 8). Und das, sagt Eggers, sei ihm gelungen: „Daß Form und Inhalt einander entsprechen, haben wir nachweisen können, wenn wir uns dabei auch von heutigen Auffassungen lösen mußten. Aber gerade das bedeutet die Ausschaltung vieler Irrtumsmöglichkeiten. Wir haben objektive Grundlagen für die Beurteilung mittelalterlicher Epik gewonnen" (S. 39). Die Gedankenoperation ist leicht zu durchschauen: man macht die Voraussetzung, daß Form und Inhalt einander entsprechen. Dann wählt man irgendeine Form, z. B. ein Fittensystem, und legt dieses auf den Inhalt. Wo die beiden sich widersprechen (und das geschieht in jeder Fitte), da ist unsere „heutige Auffassung" der Inhaltsgliederung falsch, denn Form und Inhalt müssen

sich ja entsprechen. Man faßt also einfach die Inhalte der Fitten zusammen und räumt alle Einwände mit dem Hinweis auf „die ganz andersartigen Kompositionsvorstellungen des mittelalterlichen Dichters" (S. 37) aus dem Wege. Damit ist dann 'endgültig' bewiesen, daß Form und Inhalt einander entsprechen.

Die beiden anderen „Grundnetze" will ich nicht mehr ausführlich erörtern. Das „Symmetriesystem" (S. 39ff.) basiert auf ähnlichen Voraussetzungen wie das Fittensystem und bietet der Kritik ähnliche Angriffsflächen. Wie dort macht auch hier die Zahl der Abschnittsgrenzen das meiste: je höher sie ist, umso mehr Symmetrien stellen sich ein. Das zeigt sehr deutlich der *Iwein*: das Werk mit den relativ meisten Abschnittsgrenzen hat auch die meisten Symmetrien. Mehr sogar als Eggers lieb ist: „Allerdings ist zuzugeben, daß uns . . . das rechte Verständnis für diese Fülle von scheinbar sinnlosen Zahlen abgeht" (S. 48). — Das „inhaltliche Proportionssystem" (S. 76 f.) hat Eggers nur noch anhangsweise erörtert. Das ist schade. Denn wenn es überhaupt eine übergreifende Zahlenkomposition gibt, dann müßte hier, in den Proportionen der Inhaltsabschnitte, der sicherste Ansatzpunkt für ihre Erkenntnis liegen. Gerade hier, wo die geduldige Zählerei vielleicht belohnt worden wäre, hat Eggers allzu früh resigniert.

Aber gesetzt, Eggers hätte recht und es gäbe in jedem Epos drei solche Zahlensysteme. Was würde das für den Dichter und sein Publikum bedeuten?

Die Dichter müßten Zahlenkünstler gewesen sein. Sie kämen nicht ohne „rechnerische oder technische Hilfsmittel" (S. 79) aus, die Eggers ihnen denn auch konzediert. Dadurch wird unsere Vorstellung vom dichterischen Schaffensprozeß gründlich revidiert. Wenn also ein Dichter wie Hartmann ein Epos, z. B. den *Armen Heinrich*, dichten wollte, (cf. Eggers S. 74ff.) dachte er sich zuerst eine Zahl, z. B. 1500: soviel Verse etwa sollte sie neue Dichtung umfassen. Dann dachte er sich drei Primzahlen, z.B. 7, 11 und 19; auf denen wollte er seine Zahlensysteme aufbauen. Damit war schon viel getan; „es kam nun nur noch darauf an, das kleinste gemeinsame Vielfache der gewählten Primzahlen über 1500 zu ermitteln, was nicht allzu schwer war" (S. 75). Die Rechnung mit Primzahlen muß dem armen Hartmann aber nicht leicht gefallen sein, denn er hat sich sofort verrechnet: er kam auf 1540 (vier Verse hat Eggers gestrichen), und das ist zwar durch 7 und 11 teilbar, aber nicht durch 19. Eggers nimmt den Dichter in Schutz: „Reste und Überschüsse um eine Einheit (Vers, Verspaar) sind nicht ganz selten. Sie sind erforderlich, um die oft recht komplizierten, verschiedenen Proportionalsysteme miteinander in Einklang zu bringen" (ib. Anm. 7). Das steht freilich in Widerspruch zu dem Satz: „Auf die Genauigkeit kommt alles an. Es gibt Dutzende von Grenzen, die nur um ein Verspaar, selbst nur um einen Vers differieren. Sie sind alle für die Gesamtstruktur völlig unbedeutend" (S. 40, Anm. 1). Aber bleiben wir beim Dichter. Der baut nun auf den Primzahlen sein Symmetriesystem und sein Proportionalsystem. Dann formt er seine Fitten und Moventien, wobei er ohne Primzahlen auskommt; er muß nur darauf achten, daß die einzelnen Fitten in einem hübschen proportionalen Verhältnis zueinander stehen. Wenn er so seine drei Systeme hat, ist die Dichtung im grunde fertig. Die 1540 Verse, die er noch dichten muß, spielen kaum eine Rolle; „der entscheidende Schaffensvorgang ist vielmehr bereits abgeschlossen, bevor er nur die Feder zur ersten Zeile ansetzt" (S. 38).

Aber wozu macht sich der Dichter eigentlich so viel Mühe mit den Zahlen? Haben die Hörer die komplizierten Systeme bemerkt und verstanden? Für Eggers „stellt sich auch die Frage nach dem Publikum neu" (S. 94). Er glaubt, „daß die Werke ihren tiefsten Gehalt erst dem geduldig danach suchenden Leser aufschlossen" (S. 95). Aber wir wissen doch, daß das mittelalterliche Epos vom Vortrag lebte und daß belletristische Privatlektüre noch sehr selten war. Deswegen erwägt Eggers: „Vielleicht konnte der sehr geschickte Vortrag eines kunstgeübten Vorlesers einem eingeweihten Publikum die gehaltsbedeutenden Formen durch das Gehör zum Bewußtsein bringen" (ib.). Das ist eine wichtige Frage. Denn wenn es so ist, daß sich die „tiefsten Gehalte" eines mittelalterlichen Epos erst dem modernen Betrachter, der mit einem Rechenschieber ausgestattet ist, erschließen, wird niemand an die Systeme glauben. Der mittelalterliche Dichter

hat für eine bestimmte Gesellschaft geschrieben und mußte von ihr verstanden werden. Wie steht es also mit der Hörbarkeit der Zahlensysteme? Wie sollte der Hörer merken, wann eine Fitte anfing, ein Symmetrieblock zu Ende war usw.? Der Vorleser kann wenig dazu beigetragen haben, er kann auch nicht jedes System in einer besonderen Tonart gelesen haben, weil sich die Systeme dauernd überschneiden. Vor allem aber beruhte die ästhetische Wirkung der Zahlensysteme ja nicht auf der Tatsache, daß einmal eine Fitte dran war und einmal ein Movens oder daß auf einen Symmetrieblock ein zweiter folgte, sondern die ästhetische Wirkung beruhte auf den Zahlen. Die Zahlen als solche waren es, die dem Hörer (oder, wie Eggers meint, dem Leser) „zum unerschöpflichen Freudenborn für das eigene Leben" (S. 95) wurden. Selbst das Mitzählen der Verse durch die Hörer konnte nichts helfen, es sei denn, der Bauplan der Dichtung war ihnen bereits bekannt. Dann mußte aber das Zählen notwendig ihr Verständnis für den Inhalt des Vortrags beeinträchtigen. Man mag es hin und her überlegen, zu einer befriedigenden Vorstellung wird man nicht gelangen.

Gefallen hat mir, was Eggers über den Aufbau von epischen Kleindichtungen sagt (bes. S. 16): sie sind meist aus drei Teilen zusammengesetzt, einem kürzeren Mittelstück und zwei längeren Flügeln, sind also kleine Zentralkompositionen, das Wort im landläufigen Sinne gebraucht. — Einleuchtend sind auch einige Bemerkungen über den symmetrischen Bau von Einzelabschnitten (bes. S. 77f.). Leider hat Eggers von vornherein (cf. S. 10) den Aufbau der Einzelabschnitte aus seiner Untersuchung ausgeklammert. Da wäre manches Ergebnis zu erwarten gewesen.

Heidelberg Joachim Bumke

Kurt Weinberg, Henri Heine „Romantique défroqué", Héraut du Symbolisme français. New Haven (Connecticut), Paris 1954, Yale University Press, Presses Universitaires de France. 303 S. (Institut d'Etudes Françaises de Yale University.)

Im Geleitwort läßt der Verfasser wissen, daß dieses in französischer Sprache publizierte Buch ursprünglich eine der Yale University vorgelegte Doktorthese war, die Heines Rolle als Vermittler zwischen der deutschen Romantik, dem Parnaß und dem französischen Symbolismus untersuchen sollte. Der dritte und letzte Teil des jetzigen Buches (*„Romantique défroqué" et annonciateur du Symbolisme français*), der diesem Programm etwa entspricht, dürfte also die einstige Doktorarbeit enthalten. Die „Introduction" über die Heinekenntnis im Frankreich des 19. Jahrhunderts und der erste und zweite Teil (*La Poésie, le Rêve et la Maladie*; *L'Ironie, le Blasphème et la Femme*), die zusammen zwei Drittel des Ganzen ausmachen, scheinen nachträglich davorgesetzt worden zu sein. Jedenfalls bilden Einleitung und dritter Teil, zusammen mit der zweiten Hälfte des zweiten Teils (II B: *Heine et Baudelaire — le rire des Héautoustimorouménoi*), den komparatistischen Rahmen zu einer interpretierenden Heinemonographie, die nur gelegentlich analoge Erscheinungen oder Auswirkungen in Frankreich berührt. Mag diese Studie deshalb einen nicht ganz einheitlichen Eindruck machen und in zwei Hauptteilen anderes bieten, als ihre Untertitel verheißen, so ist sie doch ein bedeutender Beitrag zu der dringend erforderlichen Klärung und Berichtigung des Heinebildes überhaupt und ein begrüßenswerter Vorstoß in ein seit sechs Jahrzehnten[1] kaum oder nur mit ausdrücklicher Beschränkung auf eine literarische Gattung[2] betretenes Feld vergleichender Interpretation.

Weinberg unternimmt es im ersten und zweiten Teil, aus Heines Gesamtwerk die Ästhetik des Dichters abzulesen und sie unter dem doppelten Dreitakt der Überschriften „Dichtung,

[1] Seit Louis Paul Betz, *Heine in Frankreich. Eine litteraturhistorische Untersuchung*, Zürich 1895.
[2] Vgl. Edmond Duméril, *Le Lied allemand et ses Traductions poétiques en France*, Paris 1934.

Traum und Krankheit" — „Ironie, Blasphemie und Weib" auf Formeln zu bringen. Der von der positivistischen Kritik viel geschmähte Mangel an „Gesinnung", „Überzeugung" oder „Aufrichtigkeit" erweist sich in dieser modernen Deutung, die einem wissenschaftlichen Wahrheitspostulat das „engagement" der Imagination und die Desillusion eines in tiefere Bereiche schauenden Künstlertums entgegenstellt, als notwendige Verstellung. Der Schriftsteller tarnt sich durch seine Aussage: „le style dissimule l'homme" (S. 45). Dies ist die Buffon widerlegende, Mallarmé und Gide vorwegnehmende Situation Heines. Nach der Darstellung des Verfassers hat der Traum bei Heine einerseits nur die Funktion eines Kunstgriffs oder eines Vorwandes für die Erzeugung von Poesie („une simple machine à fabriquer de la poésie", S. 50; „un heureux procédé littéraire", S. 54); andererseits stellt der Traum aber für Heine „einen geheimen Zusammenhang her mit Krankheit und Tod" (ebda.), woraus weittragende Folgen für die Spiritualisierung des physischen Leidens in Heines Dichtung abgeleitet werden (bis S. 59). Dies ist nicht der einzige Widerspruch, in den sich Weinberg, bei allem Scharfsinn seiner Beweisführungen, verwickelt. Auch das *Hellènes et Nazaréens* überschriebene dritte Kapitel des ersten Teils, das überzeugende Nachweise für Heines Verwandtschaften mit dem („divin marquis") de Sade erbringt, enttäuscht durch Widersprüche und Unzulängliches in der historischen Darstellung der Götterdämonisierung und des Satanismus. Es wird nicht nur der Terminus Satanismus, infolge Unkenntnis von Rudwins einschlägigen Forschungen[3], in widersprüchlichen Bedeutungen und, zum mindesten für den Bereich der französischen Literatur, nicht richtig angewandt, sondern es fehlt der gerade hier angebrachte Nachweis, daß der französische (chateaubriandsche) Satanismus das Analogon zu Heines Götterexil darstellt und daß diese Verwandtschaft des „Mythos" die wichtigste Grundlage für die zwischen Franzosen und Heine bestehende Affinität ist. Mag L. P. Betz seinerzeit die Analogie Heine—Musset überwertet haben, Weinberg läßt sie zu unrecht ganz außer acht, wenn er hier über die „algolagnie" (S. 66) und später über das gegen das Schicksal protestierende spirituelle Narrengelächter (S. 131), über die Konstante „Kind" („enfant", S. 226 f.), über den Kult der Stadt (S. 239—244) und andere Requisiten berichtet, die doch jeden Mussetkenner sofort aufhorchen lassen. Das völlige Beiseiteschieben Mussets und der modernen Mussetforschung[4] beeinträchtigt das Gesamtergebnis von Weinbergs Arbeit, die ja auch in diesem Fall nicht Abhängigkeiten, sondern auffallende Parallelität und die Grundlagen der späteren Affinität der Symbolisten hätte aufzeigen sollen.

Der zweite Teil scheidet, ausgehend von der Auffassung der „Schöpfung als Trunkenheitstraum" („La Création, rêve d'ivrogne"), die spezifisch heinesche Ironie von der romantischen Ironie schlechthin. „Die Komödie, die er spielt, hat alle Attribute der Wahrscheinlichkeit, und sie macht betroffen durch ihre psychologische Wahrheit" (S. 104 f.). Die Ideen dieses vorwiegend dem Aristophanes verpflichteten Ironikers „manifestieren sich unter einer burlesken Verkleidung, die zu suggerieren scheint, daß der Autor sich über die Wahrheiten, die ihm doch am Herzen liegen, lustig macht" (S. 115). Die große Masse stehe hier vor einem undurchdringlichen und undurchsichtigen Vorhang, nur der Eingeweihte, der „lecteur initié" (ebda.) verstehe dieses Versteckspiel, das eben darum „praktisch wenig wirksam" und „ein gewisser Mangel an Zivilcourage" (ebda.) sei. Wozu dieser Vorwurf, wenn schon eingangs als Maxime solchen Dichtertums erkannt wurde: „le style dissimule l'homme", und wenn es gleich danach heißt: dennoch „verbergen die Sarkasmen kaum die Sentimentalität, und das ist gerade die von Heine gewünschte Wirkung" (S. 120)?

[3] Maximilian Rudwin, *Supernaturalism and Satanism in Chateaubriand*, 1922; *Satan et le Satanisme dans l'Oeuvre de Victor Hugo*, 1926; *Romantisme et Satanisme*, in La Grande Revue, 1927; *The Devil in Legend and Literature*, 1931; *Les écrivains diaboliques de France*, 1937. Dazu Mario Praz, *La Carne, la Morte e il Diavolo nella letteratura romantica*, Florenz 1930, [3] 1948.

[4] Vgl. Eduard Fey, *Der literarische Charakter Mussets und das Problem seiner Beeinflussung (Zentral- und Randphänomene in seinem dichterischen Schaffen)*, in Romanische Forschungen 47 (1933), S. 177—357.

Eine besonders heikle Zone wird durch die Gegenüberstellung mit Pascal (S. 128f.) betreten. Angesichts der Frage nach den „zwei Unendlichkeiten" (Gott oder Nichts [?]) stehe Heine im völligen Gegensatz zu Pascal; denn er lache, um nicht in Tränen auszubrechen; und diesem Ungläubigen stelle sich nicht das Problem der Gnade. „Im Gegensatz zu Pascal empfindet er und empfindet mit Pein die göttliche Ungerechtigkeit (oder was er dafür hält), und gegen einen gewalttätigen Gott verteidigt er die Rechte der Kreatur." Zwar wird niemand bezweifeln, daß Pascal und Heine zwei verschiedene Welten repräsentieren. Wenn aber hier „der gewalttätige Gott" („un dieu tortionnaire") und „die göttliche Ungerechtigkeit" mit der Frage der Gnade zusammengebracht werden, so rührt diese Antinomie an noch unausgelotete Abgründe des Denkens und an noch ungeklärte geistesgeschichtliche Zusammenhänge. Sie rührt an das Problem der Prädestination und Prädamnation und weist damit wiederum hinüber zu dem französischen Romantikermythos vom verdammten Gottessohn und Menschenbruder Satan. Wenn nicht ein grausamer, so doch ein von den grauenhaften antiken Moiren überlisteter neuer Gott, der anfangs allen die Gnade verheißen hatte, kehrt in Alfred de Vignys posthumem Gedicht *Les Destinées* zur vorchristlichen Weltordnung unerbittlicher — und ungerechter — Zuteilung von Verdammnis und „Gnade" zurück. Eine Vorstellung, deren Zusammenhang mit der Lehre von Port Royal (und damit vielleicht Pascals) behauptet und abgestritten, aber noch nicht einwandfrei untersucht worden ist. Leider werden die zwischen Heine und Vigny bestehenden Analogien, obgleich sie zu den Voraussetzungen der in diesem Buch behandelten „Vorläuferschaft" Heines gehören, nur beiläufig berührt (z.B. im Hinweis auf Vignys *Moïse*, S. 142)[5].

Vorzüglich erscheinen in Gedankenführung und Interpretation die zentralen Kapitel *La Satire politique et sociale* und *Heine et Baudelaire — le rire des Héautoustimorouménoi*. Der Verfasser versteht es, mit großer Behutsamkeit unter den wesentlichen Verschiedenheiten der beiden Dichter die gemeinsamen Züge und Neigungen sichtbar zu machen: „Für Heine und für Baudelaire — so faßt er S. 203 zusammen — erliegt der Mensch der höchsten Versuchung, wenn er in heftiger Sinnenerregung eine gefährliche Erkenntnis sucht, die ihn durch Liebesekstasen aus der eigenen Persönlichkeit hinausführt. Beide geben sich ihr mit dem Eifer einer Rache hin, die einem Versuchergott die höchste Versuchung des Dichters, die Blasphemie, entgegenstellt. Baudelaire aus Verzweiflung, Heine in der Hoffnung, daß Gott, falls es ihn gibt, einem Mann von Geist vergeben wird." Über den einleuchtenden Zusammenhang der hier behandelten masochistischen (und sadistischen) Neigungen beider Autoren mit dem Werk Sades hinaus sei — um von der komischen Behandlung bei Terenz zu schweigen — auf die ehrwürdige weltliterarische Tradition des Themas „Selbstbestrafung" hingewiesen, die an anderer Stelle skizziert wurde[6].

Die komparatistischen Kapitel des Buches zeigen eine Fülle wissenswerter Zusammenhänge und interessanter Einwirkungen. Schon die Einleitung (*Connaissance de Heine en France au XIXe siècle*) hat den Leser mit französischen Heinestudien von Jules Legras, Faguet, Charles Andler, Taine und anderen und mit den Heineübersetzern Loève-Veimars, Gérard de Nerval, Marmier, Taillandier bekanntgemacht. Eine wertvolle Ergänzung dazu bildet die im Anhang abgedruckte chronologische Tafel der zwischen 1832 und 1894 in französischer Sprache erschienenen Werke. Besonders eindrucksvoll ist die Darstellung des Widerhalls in der französischen Dichtung und Kritik seit 1830, von Hugo, Quinet und Sainte-Beuve bis zu Mallarmé, Verlaine und Rimbaud, von den Goncourt und Catulle Mendès bis Dierx und Charles Cros, von Gobineau und Barbey d'Aurevilly über François Coppée und Paul Bourget bis zu Charles Maurras und

[5] Das Gedicht *Les Destinées* stammte von 1849. — Zum Prädamnationsglauben in dem Roman *Jean Sbogar* des Vorromantikers Charles Nodier (1818) vgl. Euphorion 49 (1955), S. 356.

[6] In dem Aufsatz *Die Selbstbestrafung auf dem Stein (Zur Verwandtschaft von Amadis, Gregorius und Ödipus)*, in „Der Vergleich", Petriconi-Festgabe, Hamburg 1955 (Romanist. Studien A 42, B 25). Wie dort ersichtlich, hat auch das von Weinberg bei Heine festgestellte Sakrileg („La passion de l'amant s'apparente ainsi à la passion de Jésus-Christ", S. 186) schon Vorläufer im sentimentalen spanischen Roman des 16. Jahrhunderts.

André Gide, „de Gautier à Baudelaire, de Banville à Laforgue, d'Apollinaire et Valéry à Paul Éluard" (S. 28).

Im dritten Teil wird unter anderem die von Sainte-Beuve und Baudelaire hervorgehobene Haltung Heines als „surnaturaliste" der Kunst (S. 218ff.) behandelt, seine Überzeugung, daß Dichter und Künstler, weit davon entfernt, die Natur nachzuahmen, die wesentlichen Grundformen aus sich selbst schöpfen —, eine Vorstellung, die in nuce schon bei Diderot im *Essai sur la Peinture* begegnet. Wohl aber steht nach Heine der schöpferische Geist in geheimnisvollen Beziehungen zur Natur („les secrètes correspondances", S. 220), so daß sich ihm die in der Welt bestehenden Entsprechungen oder Analogien offenbaren. Solche und ähnliche Überzeugungen, die Heine mit Novalis und anderen deutschen Romantikern, aber auch mit den französischen Symbolisten (man denke an Baudelaires Gedicht *Correspondances*) und noch mit Valéry teilt, weisen ihm einen Platz in der Geschichte der Synästhesien an (S. 223). In diesen lehrreichen Kapiteln, besonders anläßlich der von 1841 herrührenden und vielleicht auf Schelling fußenden Skizze einer progressiven Spiritualisierung der Künste von der Architektur bis zur Musik, hätte Vignys Gedicht *La Beauté idéale* (1825), das ein Zusammenwirken aller Ausdrucksmöglichkeiten im idealen Kunstwerk der Zukunft ersehnt, vergleichende Heranziehung verdient.

Je stärker der Verfasser die Vermittlerrolle Heines zwischen deutscher Romantik und französischem Symbolismus betont, umso mehr drängt sich die in seinem Buch fast völlig ignorierte Notwendigkeit auf, das Phänomen der Rezeptivität Frankreichs für Heines Botschaft aus der französischen Vorromantik und Romantik zu erklären. Die Rolle des Deutschen, der sich nicht ungern von einem geistreichen Franzosen den *romantique défroqué* nennen ließ, würde dadurch nicht bagatellisiert werden; es müßte sich aber stärker, als es bei Weinberg geschehen ist, zeigen, daß der deutsche Dichter den Franzosen enthüllte, was sie hören wollten und zu hören vermochten, das heißt was im Grunde schon ihr Besitz war, daß er also „nur" die Zauberformel fand, die einer neuen, aber vom überkommenen Geist genährten Generation zum staunenden Selbstverständnis verhalf. Bedurfte es für Frankreich einer Vermittlung der in der deutschen Romantik „vorweggenommenen" Ästhetik des Häßlichen (S. 229)? Hatte das Häßliche als Gegenstand literarischer oder dichterischer Gestaltung nicht längst mit der Darbietung des unsympathischen und des zerquälten Protagonisten seinen Einzug in die französische Literatur gehalten: von der *Clarissa Harlowe*-Übersetzung des Abbé Prévost (1751) und von Diderots *Ceci n'est pas un Conte* (1773) über Chateaubriands *René* (1802) bis zum *Adolphe* Benjamin Constants (1807/1816)? Andererseits glauben wir nicht, was Weinberg (mit Vossler!) unterstellen will, daß der heineschen Lyrik in Frankreich der Boden bereitet gewesen sei, weil in den romanischen Sprachen das Bündnis von Lyrik und Polemik gleichsam Gesetz sei, weil dort „Liedermachen soviel bedeutete wie Lieder gegen jemand machen" (S. 235). Mit solchen Halbwahrheiten, die ganzen Literaturen einen rein lyrischen Besitz absprechen, sollte man heute nicht mehr argumentieren. Auch ist es weder gerecht noch gerechtfertigt, die Distanz zwischen Baudelaire—Heine und der französischen Romantik durch Konfrontierung gerade mit Victor Hugo, *le poète romantique par excellence* (S. 245), zu übertreiben. Die Empfindungen und Ideen, die Weinberg (S. 243f.) bei Hugo vermissen mußte, aber irrtümlich der französischen Romantik überhaupt nicht zutraut, hätte er bei Musset und Vigny oder auch in der Prosa Constants, Nodiers und Sainte-Beuves, vor allem aber bei dem eigentlichen Wegbereiter des Symbolismus in Frankreichs Romantik, Gérard de Nerval, antreffen können.

Und damit stoßen wir auf die größte Lücke in diesem in vieler Hinsicht ausgezeichneten und anregenden Buch, auf eine Auslassung, die alle weitere Detailkritik belanglos erscheinen läßt. Nerval, über den seit seiner Wiederentdeckung durch Rémy de Gourmont (1897) das Staunen und die Begeisterung von Dichtern und Forschern noch nicht zur Ruhe gekommen ist, wird zwar in Weinbergs Einleitung als der verdienstvolle Heineübersetzer und im übrigen gelegentlich als verständiger Freund, Interpret und auch als Dichter erwähnt. Daß aber bei Nerval die stärkste Ausstrahlung Heines in französischer Originaldichtung zu spüren ist, daß dieser Vor-Symbolist

der eigentliche Entdecker, Empfänger und Vermittler heinescher Art für Frankreich war, ist ihm entgangen. Bei den Betrachtungen über die Funktionen des Traumes, bei den manchmal summarisch abwertenden Bemerkungen über Heines angeblich mangelnden Sinn für das „mystère" (S. 257), über seine unzulängliche Symbolik (ebda.), über seine „grossièreté", die grobe Skizzierung dessen, was die Franzosen in glückhaftem Symbolismus verhüllen werden (S. 254 u.a.), hätte eine Berücksichtigung der durchaus nicht oberflächlichen Einwirkung auf Nerval wichtige Übergänge und Ausblicke zeigen können. Die Untersuchung der Beziehungen zwischen den Gesamtwerken beider Dichter ist noch ein Desiderat. Hier sei nur auf einen einzigen, aber ausgesprochen symbolistischen Zusammenhang hingewiesen.

Es scheint festzustehen, daß Nerval den Titel eines Sammelbandes von 1855, *Le Rêve et la Vie* — in dem seine wichtigste eigene Erzählung *Aurélia* mit einem Neudruck seiner Übersetzungen von *Intermezzo* und *Nordsee* vereinigt waren — der Anregung durch den Titel *Traum und Leben* (Heine, *Zu den Romanzen*, Nr. 4) verdankt. *Aurélia* sollte ursprünglich den Namen Artémis tragen, und *Artémis* ist der Titel eines nervalschen Sonetts von 1854, das anfänglich *Ballet des Heures* betitelt worden war. Wer angesichts dieser hier nicht näher zu untersuchenden Umstände und Verklammerungen das Gedicht *Traum und Leben* mit dem Sonett *Artémis* konfrontiert, steht plötzlich vor einem unleugbaren und für die Nerval-Interpretation sehr wichtigen Kontakt. Auf die Gemeinsamkeit von Stundenballett und Rosensymbol braucht kaum ausdrücklich hingewiesen zu werden, zumal *Rose trémière* geradezu Übersetzung und Verbalreminiszenz von *Rosenbaum* ist. Die verschiedene Auswertung von Traumzustand und Ernüchterung in beiden Werken spricht nicht gegen das Vorliegen einer entscheidenden Anregung und läßt den Klimawechsel unmittelbar spüren, den das ganze Gitter von Empfindungen und Erlebnissen bei der Umwertung in Nervals Sonett durchmacht. Angesichts der sieben Vierzeiler Heines meinen wir aber doch, Weinbergs verallgemeinernder Vorwurf, daß Heine der Sinn für „mystère" und damit die Gabe fehle, Emotionen im Gedicht ebenso zu „chiffrieren" wie in seiner dichterischen Prosa (S. 257), bestehe zu unrecht.

Traum und Leben

Es glühte der Tag, es glühte mein Herz,
Still trug ich mit mir herum den Schmerz.
Und als die Nacht kam, schlich ich fort
Zur blühenden Rose am stillen Ort.

Ich nahte mich leise und stumm wie das Grab
Nur Thränen rollten die Wangen hinab;
Ich schaut' in den Kelch der Rose hinein,
Da glomm's hervor wie ein glühender Schein.

Und freudig entschlief ich beim Rosenbaum;
Da trieb sein Spiel ein neckender Traum:
Ich sah ein rosiges Mädchenbild.
Den Busen ein rosiges Mieder umhüllt.

Sie gab mir was Hübsches, recht goldig und weich;
Ich trug's in ein goldenes Häuschen sogleich.
Im Häuschen da geht es gar wunderlich bunt,
Da dreht sich ein Völkchen in zierlicher Rund'.

Da tanzen zwölf Tänzer, ohn' Ruh' und Rast,
Sie haben sich fest bei den Händen gefaßt;
Und wenn ein Tanz zu enden begann,
So fängt ein andrer von vorne an.

Und es summt mir ins Ohr die Tanzmusik:
„Die schönste der Stunden kehrt nimmer zurück:
Dein ganzes Leben war nur ein Traum,
Und diese Stunde ein Traum im Traum." —

Der Traum war aus, der Morgen graut,
Mein Auge schnell nach der Rose schaut, —
O weh! statt des glühenden Fünkleins steckt
Im Kelche der Rose ein kaltes Insekt.

Artémis

La Treizième revient . . . C'est encore la première;
Et c'est toujours la seule, — ou c'est le seul moment;
Car es-tu reine, ô toi! la première ou dernière?
Es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant? . . .

Aimez qui vous aima du berceau dans la bière;
Celle que j'aimai seul m'aime encor tendrement:
C'est la mort — ou la morte . . . O délice! ô tourment!
La rose qu'elle tient, c'est la Rose trémière[7].

Sainte napolitaine aux mains pleines de feu,
Rose au cœur violet, fleur de sainte Gudule:
As-tu trouvé ta croix dans le désert des cieux?

Roses blanches, tombez! vous insultez nos dieux,
Tombez, fantômes blancs, de votre ciel qui brûle:
— La sainte de l'abîme est plus sainte à mes yeux![8]

So sehr wir in den komparatistischen Kapiteln die Stimmen der französischen Romantiker vermissen, so erfreulich ist doch Weinbergs Gesamtleistung als wagemutiger Schritt in schwer zugängliches Neuland und als Ansporn zur Beschäftigung mit diesem großen Gegenstand. Es gibt im dritten Teil des Buches eine ausgezeichnete Studie über Heines Beitrag zur Gattung des Prosagedichts (Kap. II 8), es gibt eine sehr berechtigte und überzeugende Kontrastierung von Heines Gedicht *Jammertal* mit dem weinerlichen Pathos, das die Wirkung von Hugos Bildern des sozialen Elends zerstört (S. 276f.). Nicht zuletzt gibt es (S. 253ff.) eine Pointe zur Gesamtdarstellung des Verhältnisses von Mallarmé zu seinem deutschen Anreger. Daß für den Meister sublimer Abstraktion das Bild vom Schwan als Symbol der Vereinsamung des Dichters seinen Ursprung gleichsam am Jungfernstieg und in der berühmten *Schnabelewopski*-Episode der im Alsterbecken eingefrorenen Schwäne hatte —, wem wäre das ohne Weinbergs verknüpfende Gegenüberstellung klargeworden?

Die Forschung wird auf der zentralen Erkenntnis dieses Buches weiterbauen müssen: daß Heine, der die deutsche Lyrik um einen neuen Stimmungswert („une tonalité nouvelle") bereicherte, „mehr als jeder andere deutsche Dichter (ausgenommen Goethe) die französische Dichtung des 19. Jahrhunderts befruchtet hat" (S. 280).

Bonn Walter Pabst

[7] Hervorhebung des Dichters.

[8] Die Einwirkung aus Heine kann dieses Gedicht natürlich nur zu einem Bruchteil erhellen. Eine die bisherigen Analysen zusammenfassende, aber noch nicht erschöpfende Interpretation gibt Jeanine Moulin in ihrer Ausgabe von Nervals *Chimères* (Textes Littéraires Français LIII, 1949).

Johann Michael Moscherosch, der Geängstigte

von

Curt von Faber du Faur (New Haven, Conn.)*

Die Ansicht über Moscheroschs Wesen und Art, die Franz Muncker in seinem Artikel in der *Allgemeinen Deutschen Biographie* im Jahr 1885 ausspricht, ist bis heute im Großen und Ganzen unverändert geblieben. Da wird gesprochen von der altadeligen arragonesischen Herkunft der Familie, die ursprünglich Musenrosch geheißen habe. Sein erfolgreicher, arbeitsamer und durchaus verdienstlicher Lebenslauf, der ihn trotz Kriegsnöten am Ende wieder in gute Vermögensverhältnisse bringt, wird geschildert. Es fällt der häufige Wechsel der Stellungen nicht auf, weil eben unsichere Zeiten sind. Eine ehrenvolle Berufung folgt der andern. Muncker schreibt: „Redlich und tüchtig, unermüdlich tätig, bescheiden und mildherzig, aber zugleich freimütig und unerschrocken, wußte Moscherosch sich die Achtung, die Liebe und das Vertrauen der höhern wie der niederen Stände zu gewinnen. An den verschiedenen Höfen, an denen er abwechselnd wirkte, in den gelehrten Kreisen und nicht minder in allen Schichten des einfachen Volkes erwarb ihm sein Tun und Leben zahlreiche Verehrer und Freunde." Die neueren Literaturgeschichten folgen im allgemeinen noch dieser Wertung von Mann und Werk.

Die seit dem Ende der zwanziger Jahre einsetzenden Veröffentlichungen von Arthur Bechtold, Johann Koltermann und Max Huffschmied[1] lassen indes den Menschen Moscherosch in einem ganz anderen Lichte erscheinen. Das Bild eines nur mühsam sich haltenden, durch eigene Schuld immer wieder vertriebenen, schwer an sich selbst leidenden, stets wieder fallenden und versagenden Mannes ersteht vor uns, eines Schwachen, an tiefen inneren Widersprüchen Leidenden, eines, wie er selbst in einem frühen Dialog sich nennt, *Geängstigten*, dessen Ego durchaus gespalten ist[2]. So sehr, daß er sich in mehrere Figuren zerlegen

* Anm. d. Red.: Wir wiederholen hier in veränderter Form den Abdruck eines Aufsatzes, dem bei seiner ersten Veröffentlichung (Monatshefte für deutschen Unterricht 39 [1947], S. 485 bis 505), die Verbreitung versagt blieb, die seine Mitteilungen zu verdienen scheinen.

1 Arthur Bechtold, *Moscherosch auf der Hartenburg*, Zeitschrift f. Geschichte des Oberrheins, N. F. 41, 1927.
Ders., *Zur Moscherosch Bibliographie*, Euphorion 26, 1925.
Johann Koltermann, *Beiträge zu Moscheroschs Diensten unter Peter von Kriechingen und zur Lebensgeschichte seiner zweiten Frau*, Elsaß-Lothringisches Jahrbuch, Bd. 13.
Ders., *Neue Nachrichten über Vorfahren des Dichters Moscherosch und sein Leben vor und nach seiner Hanauer Zeit*, Zeitschrift f. Geschichte des Oberrheins, N. F. 46, 1932.
Ders., *Der Hanau-Lichtenbergsche Oberamtmann David von Kirchheim und seine Beziehungen zum Satiriker Moscherosch*, Zeitschrift f. Geschichte des Oberrheins, N. F. Bd. 49, 1936.
Max Huffschmied, *Beiträge zur Lebensbeschreibung und Genealogie Hans Michael Moscheroschs und seiner Familie*, Zeitschrift f. Geschichte des Oberrheins, N. F. 35, 1920.

2 *Die Patientia von Moscherosch*, hg. von Ludwig Pariser, München 1897, S. 22ff.

muß, um sich zu erklären: in den fehlbaren Moscherosch, in den schwankenden Philander von Sittewald und in den unangefochtenen und weisen Expertus Robertus.

Was trieb Moscherosch zum Schreiben? Sein Talent ist nicht groß. Schon lange war es aufgefallen, daß ihm Erfindungskraft fehlte, daß er sich immer an fremde Texte anlehnen mußte. Er kommt erst spät zur Schriftstellerei. Der erste Teil der *Gesichte* erschien wohl Anfang 1640, er schuf „sein Gerücht", der zweite von 1642 erweiterte es. Dann veröffentlichte er mehr: Lateinische *Epigrammata* (früher verfaßt) und die *Insomnis Cura Parentum*, erschienen 1643. Dies sind die einzigen einigermaßen selbständigen Schöpfungen und die ersteren haben wenig Gewicht. Das übrige sind Übersetzungen oder von ihm nur herausgegebene Schriften anderer. Aber der Erfolg der *Gesichte* war ein ungeheurer. Eine Auflage folgte der anderen[3], und die Fülle der Nachdrucker, Erweiterer und Fortsetzer beweist, daß das Werk populär war. Moscheroschs Stellung ist in gewissem Sinne eine einzigartige: Als Prosaist von Rang und Ausmaß steht er nämlich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts allein. Und wie ein geringfügiger Hügel im ebenen Land weithin den Horizont beherrscht und den Augen mächtiger erscheint als er ist, so ist Moscherosch wegen dieser Einzigkeit sichtbar gewesen in seiner Zeit; nicht wenige Augen haben auf ihm geruht, und er ist imstande, noch heute Interesse zu erwecken, wie die mehr als 100 Nummern zählende Bibliographie Arthur Bechtolds aus dem Jahr 1922[4] erweist. Und dieses Interesse hat durchaus seinen zureichenden Grund. Moscherosch ist Nachfahr und Vorläufer größerer Meister, unter denen Fischart und Grimmelshausen auch nur zu erwähnen, den Hügel auf richtigere Proportionen herunterdrücken heißt. Er ist ein Kind einer unsicheren Zeit, die eben lernte, sich in zwei Künsten etwas Ausdruck zu schaffen: in der Lyrik und in der Musik. Mit Martin Opitz und Heinrich Schütz werden die ersten Schritte auf dem Weg gebundener Freiheit getan, der zur hohen Kunst führen wird. Die Prosa aber konnte auf lange hinaus noch niemand meistern.

Moscherosch selbst verdankt seine Fähigkeit, sie zu gebrauchen, hauptsächlich dem Umstand, daß er im Grunde dem 16. Jahrhundert angehört. Es trennt ihn noch wenig von Fischart. Stilgeschichtlich betrachtet gehört er mehr dem Zeitalter des „Manierismus" an, als dem Barock. Das Merkmal der Unterscheidung zwischen beiden wäre das unverbundene Nebeneinander im ersteren, der Drang zur Einheit im letzteren Stil. Wie in der Malerei die Einheitlichkeit der Lichtführung aus den disparaten Bildern der Vasarizeit die Geschlossenheit der Rembrandtzeit hervorbringt, so ordnet sich die vielfältige Buntheit des Simplicissimus einer einheitlichen Lichtführung unter, während die „Sueños" Quevedos noch ohne Zusammenhang hintereinander stehen. Moscherosch verbindet die sieben Gesichte seines selbständig erfundenen zweiten Teils durch eine Handlung

[3] Es wird stets nach der fünften Ausgabe der *Gesichte* von 1650 citiert.

[4] Arthur Bechtold, *Kritisches Verzeichnis der Schriften J. M. M. s*, München 1922. Die Hälfte der angeführten Nummern entstammt den letzten 50 Jahren.

untereinander, was ihnen zwar den Charakter von „Gesichten" oder „Träumen" völlig nimmt, aber dafür etwas vom Wesen der neuen Zeit mitteilt. Er steht in dieser Beziehung in der Mitte zwischen Quevedo und Grimmelshausen.

Aber die Vorgänger, auf denen er wirklich fußt, sind noch ältere: Sebastian Brandt, Jakob Wimpheling und Thomas Murner sind die „Gewaltigen Gesellen", denen er nachtrottet, wie ein kleiner Waffenträger. Diese unbekümmerten Recken schlugen noch drauf auf die riesenhafte Lasterhaftigkeit einer Zeit, welche die Reformation aus sich gebären sollte oder schon gebar. Sie kennen keine Rücksicht und keine Scheu. Es sind die handfesten Laster-Narrheiten der Völlerei, der erotischen Unbeherrschtheit, der Brutalität und Roheit, die sie mit entsprechenden sprachlichen Mitteln bekämpfen. Zu Moscheroschs Zeit sind diese Laster noch alle da, aber wie eingefroren oder versteinert durch Eines, das alle anderen überwältigt, wie Dantes Wölfin im Vorwald des *Inferno*. Diesmal ist es die Praetention, und es charakterisiert sie, daß man ein Fremdwort wählen muß, sie zu bezeichnen.

Moscherosch selbst durchschaut und erkennt diese Praetention so wohl, weil er selbst durch und durch an ihr teilhat. Vieles im ersten, das meiste im zweiten Teil der *Gesichte* ist ein Kampf gegen dieses verlogene Äußere, das dem Inneren widerspricht. Im zweiten Gesicht *Weltwesen* häuft er die Beispiele: Der Pfeffersack, der ein Junker sein will, der junge Bursche, der den weisen Rat spielt, die trostlose Witwe, die bald wieder heiraten möchte, und die ganze Galerie der Gernegroße[5]. So faßt er zusammen: *Und wann ich eben die Teutsche Wahrheit reden soll, so haben Zorn, Schwälgerey, Stoltz, Geiz, Üppigkeit, Faulkeit, Mord, und viel tausend andere Sünden einzig und allein Ihren Ursprung in der Heuchelei. Die Welt steht sub specie praetextu*[6].

Diese Welt der Praetention, seine Welt, seine Zeit und ihre Genossen, mißt er nun an der Geschichte, und zwar an der Vorwelt; an die Nachwelt denkt er wenig. Diese Vorwelt beschwört er in einer zeitlosen aber nicht eigentlich geisterhaften Versammlung der alten deutschen Recken der Vorwelt, einer germanisch-deutschen Ur- und Ururwelt, die er aus einer Retorte destilliert, zu der die Ingredienzen etwa zu je einem Viertel Tacitus und Wimpheling, zu einer Hälfte Aventin geliefert haben. Von historischen Figuren reiferer Zeit ist kaum die Rede und dann meistens in kritischer Form, nur wirkt in dieser Umgebung der Moscheroschs eigener Zeit noch nahestehende Aventin-Thurmayr doppelt merkwürdig. In einem Saale der Burg Geroldseck bei Finstingen sitzen sieben Helden *in großer Gravität und Stärke des Leibs auf eingemauerten Sesslen, mit langen breiten Bärten, so teils das Haar mitten auf dem Haupt in einem Schlupff zusammen gewunden und fast große Schwerter an der seiten hencken hatten*[7]. Sie sind mit

[5] Tl. I, S. 66.

[6] Tl. I, S. 67. Vgl. hierzu Erika Vogt, *Die gegenhöfische Strömung in der deutschen Barockliteratur*, Leipzig 1932.

[7] Tl. II, S. 63.

Wolfs-, Bären- und Hirschhäuten bekleidet, *daran theils noch die Gewichter oder Gehörn waren welches förchterlichen war anzusehen.*

In dieser Gestalt sind sie seither in Zeiten der Wirren immer wieder vor dem deutschen Volk aufgetaucht. Ihre Namen wechseln, sie vertreten dasselbe: eine vorzivilisatorische mannhafte Kultur ohne Falsch, eine Art Rousseauismus mit manchen Zügen des „Edlen Wilden", eine Ablehnung alles Fremden und damit auch des Gemein-Europäischen. Es wird nicht erkannt, daß dieselben Züge in der Urzeit allen nordalpinen Völkern gemein waren, daß das Problem nicht darin liegt, wie man zu ungeschlachter Mannheit zurückgeht, sondern wie man die modernen Aufgaben mit den Mitteln löst, die Anlage, Erbe, Sendung und Stunde bieten.

Bei Moscherosch heißen die Helden: König Saro, *einer von den dreißig Helden, so mit den ersten Anfänger und Ertzkönig der Teutschen, Tuitscho, aus Armenien in diese Lande wohnen Kommen* — nach ihm heißt die Saar — er ist der Würdigste und hat deswegen den längsten Bart, er reicht ihm bis an das Knie. Dann Ariovist, den er Ehrenfest nennt, Hermann, Herzog zu Sachsen und Braunschweig (der Cherusker), Wittekind, den er Witikhund, Kattewald, den er Kallofels, Viridomarus, den er Friedmeyer, und Indutiomarus, den er Teutschmeyr nennt. In dieser Gesellschaft spielt Aventin, den er nach seinem bürgerlichen Namen Turnmeyer nennt, die Rolle des Secretärs und Protocollführers.

Vor dieser Versammlung der Ältesten sieht sich nun Philander von Sittewald angeklagt. Man weiß nicht genau wessen, und was er statt dessen hätte tun sollen. Er war anscheinend keineswegs deutsch genug, er hat nicht genügend gegen die Ausländerei gekämpft. Manches an diesen Vorwürfen ist nicht unberechtigt, denn Moscherosch bringt es ja kaum fertig, einen einzigen Satz zu schreiben ohne Worte aus anderen Sprachen, kaum eine Seite ohne lange lateinische, griechische, französische Zitate, einmal bringt er sogar javanische[8]. Aber schließlich hat er ja doch mehr gekämpft als die anderen, er gehört zu den relativ am wenigsten Belasteten unter seinen Zeitgenossen. Und unvermutet wird von dieser Versammlung sogar die läppische Klagschrift eines Magisters Mutius Jungfisch angenommen (der übrigens auch in den *Epigrammen* eine Rolle spielt), die behauptet, Philander habe eben diese Zeitgenossen durch seine Kritik beleidigt[9]. Philander hat einen „Prozeß", einen sehr ernsthaften, man weiß nicht warum und weswegen, aber plötzlich sind alle Komplikationen, Formelhaftigkeiten und logisch-unlogischen Folgerungen des Kafkaschen „Prozesses" da. Wie dort der unglückliche K., so ist hier Philander unrettbar in seinen Maschen gefangen.

Wer war nun dieser Philander, dieser Hans Michael Moscherosch, der ein so merkwürdiges, aus der Regel fallendes und daher beunruhigendes Buch ge-

[8] *Patientia*, hg. von L. Pariser, München, 1897, S. 30.

[9] Die spaßhaften Namen der Kläger erinnern an das Personenverzeichnis von Hans Rudolf Manuels *Weinspiel*. Hallische Neudrucke, Nr. 101—102, S. 130.

schrieben hat? *Wunderlich und wahrhaft* nennt er selbst sein Werk und stellt damit ein Programm auf. *Wunderlich* ist er wohl selbst gewesen, wenn auch in einem etwas anderen Sinne, als er gemeint hat. Inwiefern er *wahrhaft* genannt werden kann, soll diese Studie zeigen. Die erwähnten neueren Untersuchungen haben ergeben, daß er selbst durchaus in diesen Praetentionen lebte, die er so bekämpfte, daß sein Tagesbewußtsein völlig vom Triebleben getrennt war, daß er unwahr war, auch vor sich selbst, unharmonisch; geachtet zwar wegen seines schriftstellerischen Ruhms, aber unbeliebt, von Stelle zu Stelle wandernd und immer wieder scheiternd, bis seine Umstände dürftige, ja ärmliche wurden — durch eigene Schuld! Er war kein Biedermann, er war nicht tugendhaft, und er war auch nicht tapfer.

Aber eines ist er ebenfalls nicht gewesen: ein Dutzendmensch. Keiner jener Allerweltsliteraten, die im Gefolge von Opitz auftreten, ängstlich die vorgezeichneten Linien ausfüllend mit ihren farblosen Büchern und dem grauen Einerlei ihrer dürftigen Schicksale. Er hat Physiognomie, er ist etwas Besonderes. Dabei ist sein Werk unoriginell; ohne die Inspiration durch die Schrift eines anderen kommt ihm kein Gedanke. Selbst das anscheinend Persönliche beruht meist auf fremder Grundlage. Aber er steht da wie eine jener Tierfamilien, die, allein noch überlebend, eine ganze ausgestorbene Gattung repräsentieren. Der letzte große elsässische Schriftsteller und Sprachkünstler des 16. Jahrhunderts ist er, unzeitgemäß, in seinem Versbau noch Vor-Opitzianer, in seiner Prosa stark, bunt, voller Freude an sprachlichen Überraschungen, wildwuchernd und volksnah. Wie schätzt er Dialekte und wie versteht er sie anzuwenden, wie richtig sitzen sie in seinen Texten, vor allem das geliebte Elsässisch![10]

Alles, was Opitz verboten hat, wendet er an, in keinem einzigen Punkte folgt er seinen Regeln. Die wildesten Elisionen, Zusammenziehungen und Dehnungen scheut er nicht in seinen Versen. Weil Opitz Dialektworte vermieden wissen wollte, häuft er sie. Weil Opitz kein Muster eines satirischen Romans aufgestellt hatte, wirft er sich auf diese Form[11]. Die Frage ist öfters aufgeworfen worden, was aus der deutschen Dichtung geworden wäre ohne das Auftreten des Opitz, nun, Moscherosch bietet ein gutes Beispiel dafür: eine ausdrucksvolle, aber rohe und zu weiterer Entwicklung nicht fähige Prosa, ein saftiger, deftiger, kerniger Vers von beschränkter Verwendungsfähigkeit, das ist das Ergebnis.

Kann diese Haltung Moscheroschs, des Weitgereisten, in vielen Sprachen Bewanderten, Ergebnis einer Unfähigkeit, eines hilflosen unmodernen Provinzialismus gewesen sein? Die Schreiberei eines Abseitigen, der von der Hauptbewegung nicht viel wußte? Das ist ausgeschlossen! Sein Antagonismus gegen Opitz gehört ohne Zweifel zu einem Programm, und er ist es nicht allein, der dieses Programm vertritt. Opitz hatte ja nicht nur die Regeln fixiert und die

[10] Vgl. I, S. 78/69.

[11] Er erwähnt Opitz zweimal: einmal II, S. 655, wenn er den Doctor das Trinklied singen läßt, und in der Ausgabe von Gumpelzhaimers *Gymnasma* nennt er Opitz *wohlverdient*.

Vorbilder aufgestellt, sondern sogar die Töne angegeben, in denen geschrieben werden sollte. Jeder folgte darin treulich dem Meister, außer den abseits bleibenden rheinischen und bayrischen Katholiken und einer südwestdeutschen Gruppe. Der Führer der Südwestdeutschen und Gründer des literarischen Bundes, der sie zusammenfaßte, der „Aufrichtigen Tannengesellschaft", war der seltsame Österreicher Jesaias Rompler von Löwenhalt. Romplers Beziehungen zu Moscherosch sind enge gewesen. Er ist es, der das Titelblatt zur ersten Ausgabe der *Satyrischen Gesichte* zeichnet und der auch wohl dieselbe Zeichnung später in Kupfer sticht[12]. Vor allem aber hat Rompler in seinem *Unterricht Wahrmunds von der Tannen* dem Werk eine doppelte Empfehlung mitgegeben, in Prosa und in Versen[13], in denen er dem Publikum das Wesen der Satire zu erläutern sucht.

Die *Wunderlichen und wahrhafftigen Gesichte Philanders von Sittenwald, Das ist Straff-Schrifften Hanß-Michael Moscherosch von Wilstädt*[14] erschienen 1640 und gaben sich zunächst noch durchaus als Übersetzung des Quevedo, 1643 erschien ein zweiter Teil, der nun vier *Gesichte* von Moscheroschs eigener Erfindung enthält: *A la mode Kehrauss*, *Hans hinüber Gans herüber*, *Thurnier* und *Weiberlob*, 1644 folgten weitere zwei: *Pflaster wieder das Podagram* und *Soldatenleben*. 1650 fügt der Dichter als letztes *Gesicht* noch eine eigentümliche Rechtfertigung, *Reformation*, hinzu, sein „Prozeß" wird zu Ende geführt, im Gegensatz zu Kafka spricht er sich frei, die Richtenden holen noch allerhand Gutachten über den Delinquenten ein von Moscheroschs Zeitgenossen, die alle zu seinen Gunsten aussagen, und die abgedruckt werden. Mehr und mehr hat aber der „Heldenrat", der über ihn zu urteilen und zu bestimmen hat, die Züge der „Fruchtbringenden Gesellschaft" angenommen. Es sind nicht mehr die Vorväter, die über ihn urteilen, sondern die Zeitgenossen. Die Gutachten sind von Carl Gustav von Hille, Rist, Freinsheim und mit den rätselhaften Buchstaben A. C. unterzeichnet, die möglicherweise Amos Comenius, möglicherweise auch nur „Anno Christi" bedeuten.

Nur zwei von diesen Kapiteln haben wirkliche Bedeutung: *A la mode Kehrauss* und *Soldatenleben*, das erste und das letzte der eigentlichen *Gesichte*. Die anderen werden teils fester, teils lockerer mit der Haupterzählung verbunden, aber sie helfen doch, das Ganze zu einer leidlich einheitlich geführten Handlung, mit Exposition, Intrige, Gefährdung, moralischem Fall, physischem Fall, moralischer Rechtfertigung und glücklichem, ja triumphalem, Ende zusammenzuleimen.

Auch der *A la mode Kehrauss* ist keineswegs gelungen. Aus den in der Geschichte in nebelhaften, aber gewaltigen Umrissen herdämmernden Urwelt-

[12] Bechtold liest die Signatur J. K. Es scheint sich aber doch um ein verschnörkeltes J. R. zu handeln.

[13] Bemerkenswert ist darin der Vers, in dem er das gute (Theater-)Spielen der Engländer erwähnt. Sie waren also noch immer berühmt.

[14] In der ersten Auflage lautet der Titel *Les visiones de Don Francesco Quevedo Villegas Oder Wunderbahre Satyrische Gesichte. Verteutscht durch Philander von Sittewalt.* Der Name Moscherosch erscheint zum ersten Mal auf dem Titel der fünften Ausgabe (1650).

recken sind eine Art furchterweckender Landgendarmen geworden, deren Wesen sich in dauernden „Anpfiffen" an Tiefergestellte äußert: eine rechtschaffen ungehobelte Altfrankerei ist alles, was sie vertreten. Sie sind für das alte gute Geld, gegen das geschnittene Zwickelbärtchen und gegen die aufkommende Allonge-Perücke. *Alte Mannheit, du alte Teutsche Dapfferkeit und Redlichkeit, wo bist du hin verflogen?* ist der Refrain[15]. Manches wirkt fast wie eine Parodie, wie die donnernde Ansprache des Urkönigs Saro gegen die Ausländerei, während deren er schließlich selbst in das Lateinische und Griechische gerät[16], und mehr noch: als von den Helden beanstandet wird, daß Philander den Salat mit der Gabel ißt. Die Gabel haben die Wälschen aufgebracht, ein redlicher deutscher Mann ißt mit den Fingern[17].

Wesentlich wichtiger ist das *Soldatenleben*. Es ist mit Recht berühmt: unglaublich naturnah, kunstlos gegeben, ohne rechte Konstruktion, aber so, daß man wie aus dem Munde eines Teilnehmers die Geschichte erzählt bekommt, mit allem Hin und Her, allem Unvorhergesehenen und Zufälligen, wie das Leben es bringt. Da ist die Sprache der Zeit, nein, die der Leute, oder vielmehr ihre Sprachen: das Militärdeutsch der Kroaten, der Offiziersjargon, das Idiom der Landstreicher, Marodeure und Verbrecher, die Mundarten der Schwaben und Schweizer, der Bayern und der vom Niederrhein, dazu das Kauderwelsch von Französisch, Latein und Italienisch, das damals zur Tagessprache der Gebildeten und Halbgebildeten gehörte. Man hört sie streiten, verhandeln, lästern, fluchen, sie agieren gar lebendig vor uns herum, und immer wieder hören wir ihre törichten, renommistischen, mit Verwünschungen gespickten Großsprechereien. Sie sind stolz darauf, daß sie morden können, ohne mit der Wimper zu zucken, das ist die Endmoral dieser Krieger, deren Väter zwei Jahrzehnte vorher in einen Religionskrieg gezogen waren! Wir können Moscherosch seine Erzählung nicht genug danken. Wir haben wenig Dokumente dieser Art aus der Zeit des Großen Krieges, keines von dieser Gewalt. Ohne sie würde Grimmelshausen kein Vorbild gefunden haben, das dem scheuen Anfänger zu seinem Soldatenroman geholfen hätte.

Vor den *Gesichten* hatte der noch junge Moscherosch ein Werk in Angriff genommen, das er nach mehreren Versuchen nie ganz beendet hat und das erst vor sechzig Jahren im Druck erschien: Die *Patientia*, ein Carmen in vierhebigen trochäischen Quatrains mit einem zur Geduld mahnenden Refrain, merkwürdig kunstlos und eintönig, wie Bänkelsängerverse orgelnd. Wir haben drei ververschiedene Fassungen davon, jede mit lateinischen und deutschen Prosa-Abschnitten, Dialogen und Gebeten. Von 1627 an hat er daran gearbeitet und diese Arbeit bis an sein Lebensende immer wieder gelegentlich aufgenommen. Die erste, wohl kaum für den Druck bestimmte, Niederschrift, verfaßt nach den bitteren und beschämenden Erfahrungen auf der Hartenburg, sollte ihn uns

[15] Tl. II, S. 103. [16] Tl. II, S. 131. [17] Tl. II, S. 139.

eigentlich unbelauscht und selbständig zeigen. Aber auch hier schon finden wir ihn das Werk eines anderen ergreifend, ändernd, zurechtschneidend: keine eigene Erfindung. Die Werke anderer wirkten befruchtend auf ihn, an ihnen formte er seine Gedanken, mit ihnen setzte er sich auseinander. So finden wir ihn schon in seinen ersten Anfängen als einen Aneigner und Nachempfinder. Aber dieses nun wieder in einer sehr eigenen und merkwürdigen Art. Der Mann, den er benützt, ist Amos Comenius; sein Tractat war in deutscher Übersetzung 1626 erschienen, er hieß *Ein traurig Gespräch*[18]. Aber während bei Comenius die Verzweiflung des „Beängstigten", der die Hauptfigur ist, durch religiöse Verfolgung und allgemeine Not hervorgerufen ist, sind bei Moscherosch ganz persönliche Leiden und Schwierigkeiten behandelt. Aber seine Erfahrungen am Hofe des Grafen von Leiningen können kaum so schlimm gewesen sein, wie die des Grafen mit ihm. Er hat auch nicht — wie Ludwig Pariser angibt — seinen Abschied erbeten, sondern er wurde trotz seiner Bitten aus seiner Stellung entfernt.

In diesem *Traurigen Gespräch* tritt Moscherosch auf als *der Geängstigte*. Er empfindet sich als von heimlichen Feinden verfolgt. Seine Feinde, klagt er, hätten ihn in die Enge als in einen Sack getrieben, sie spotteten seiner und frohlockten über seinen Unfall[19]. Der *Freund*, der ihn tröstet, bestätigt, es sei *um einen heimlichen Feind und eine falsche Zung ein erschröcklich Ding*. Er fürchtet, sie werden *den Garaus mit ihm spielen*. Sie hätten seine Ehre und seinen guten Namen *Häßlich angetastet und beschnitten, ihn verlogen, verläumdet, beschissen und betrogen*. Er fühlt sich hoffnungslos verloren, und alle Trostsprüche aus verschiedenen Sprachen helfen nichts. Das tröstende Schlußwort des Freundes klingt dünn und nicht recht überzeugend. Der Geängstigte bleibt geängstigt. Und das, in der Tat, ist er geblieben. Moscheroschs Leben steht völlig unter dem Zeichen dieser Angst. Ja, im Lichte der in den letzten zwanzig Jahren veröffentlichten Dokumente betrachtet, wohl unter denen des schlechten Gewissens. Dieser Umstand hat ihn zum Moralisten gemacht. Er konnte bösen Antrieben nicht widerstehen und verurteilte dann die Welt, indem er sich selbst verurteilte.

Die übrigen Werke bestätigen diese Ansicht. Die *Insomnis Cura Parentum*, 1643 zuerst erschienen, besteht aus Ermahnungen an die Kinder, die Gruben zu vermeiden, in die der Vater gefallen ist. Der Ton der Schrift ist schön, rührende Sorge spricht daraus. Starkes und echtes Gefühl darf man ihm nicht absprechen. Auch hier liegt ein Original zugrunde, das er erweitert und paraphrasiert, diesmal ein englisches: *The mother's Legacie to her unborne Childe* der Elizabeth Joceline von 1624. Die *Epigrammata* dagegen scheinen zwar selbständig, aber sie sind in keiner Weise wichtig, außer daß sie einiges zur Kenntnis von Moscheroschs Biographie beitragen. Eines von ihnen bringt den Beweis, daß er in seinem Haus

[18] Vgl. Ludwig Pariser, *Die Patientia von Moscherosch*, München 1897.
[19] a.a.O. S. 28.

mit seiner zweiten Frau vorwiegend französisch sprach. Auch aus ihnen spürt man den Hauch der Sorge wehen.

Moscheroschs eigenes Leben ist ein tragisches gewesen. Selten bleibt er lange in einer Stellung, und fast immer verläßt er sie in Streit und Unfrieden. Nur einmal, in Kriechingen, ist es wirklich der Krieg, der ihn vertreibt. Er ist unverträglich, intrigant, gierig nach Geld und skrupellos in den Mitteln, sich solches zu beschaffen. Die Vorgänge im Hause des Grafen Leiningen, wo er als Erzieher einen der Knaben durch Stockschläge schwer verletzt, sind empörend. Die Art, wie er veranlaßt, daß der Knochenbruch den abwesenden Eltern verheimlicht wird, die Frechheit, mit der er, entlassen, die Pelzröcke der drei Knaben mitgehen läßt, ist unwürdig. Am schlimmsten seine Antwort, als er sich, entlarvt, entschuldigt: Die Frau Gräfin habe ja gesagt, die Pelze seien nicht mehr gut, die jungen Herren müßten im nächsten Jahr neue bekommen. Sie erinnert an die der schelmischen Diener in den Barockkömodien. Aus der Bibliothek seines späteren Herrn, des Herzogs Ernst Bogislav von Croy, fanden sich die wertvollsten Manuskripte in wappengeschmückten Maroquinbänden in Moscheroschs Bibliothek, wie zum Beispiel die *Ancienne Chronique de Pise*, für Karl den Kühnen von Burgund geschrieben[20]. Nach bösem Skandal, als abgesetzter Frevelvogt und Fiskal in Straßburg, weigert er sich, unberechtigterweise entnommene amtliche Aktenstücke zurückzugeben. Das böseste aber leistet er sich in seiner festen Anstellung als „ältester Rat" des Grafen Friedrich Kasimir von Hanau. Der tüchtige Oberamtmann David von Kirchheim hatte die zerrütteten Finanzen unter der Bedingung in Ordnung gebracht, daß der Graf, ohne ihn zu fragen, weder neue Zuwendungen noch Verpfändungen von Besitz machen würde. Moscherosch bewog aber in Kirchheims Abwesenheit den pathologisch schwachen Grafen, ihm für dreißig Jahre persönlich bedeutende Einkünfte zuzuwenden und neue Verpfändungen vorzunehmen[21].

Alle diese Vorgänge zeigen die schwierigen, ja die gefährlichen Charakteranlagen, die er besaß. Aus seinen Schriften sehen wir aber auch, daß er wohl von ihnen wußte, daß er unter ihnen litt und daß sie ihn beängstigten. Der ungeheure Aufbau von Ehrenhaftigkeit, der strenge Moralismus, der eifernde Predigerton sind dauernde Auseinandersetzungen mit seinem schlechteren Selbst. Er ist durch und durch unharmonisch, ein Zerrissener in einem solchen Grade, daß die Persönlichkeitsspaltung fast vollkommen ist. Er litt unter seinem Temperament. Am 17. September 1629 schreibt er in sein Tagebuch: *J'ay donné un soufflet à ma chérie Femme, toutefois il m'ennuye maintenant, je suis trop tost courroucé.* Er eifert gegen Sprachmengerei und ist selbst einer der größten Sünder. Er läßt etwas von

[20] Vgl. Adolf Schmidt, *Die Bibliothek Moscheroschs und ihre Kataloge*, Zeitschrift für Bücherfreunde, N. F., 1920/21.

[21] Vgl. Johann Koltermann, *Der Hanau-Lichtenbergsche Oberamtmann David von Kirchheim und seine Beziehungen zu dem Satiriker Moscherosch*, Zeitschrift f. Geschichte des Oberrheins, N. F. 49, Karlsruhe, 1936.

bürgerlichem Stolz spüren und eifert gegen unechten oder erkauften Adel, adressiert aber einen Brief an das bürgerliche Haupt der Pegnitzschäfer: *à Monsieur de Harsdörffer*. Man könnte bei ihm fast von eiserner Inkonsequenz reden. Er litt aber nicht nur unter seinem Inneren, auch sein Äußeres machte ihm zu schaffen, so flott und elegant und praesentabel er war — er wäre nicht von Hanau aus zur Kaiserkrönung Leopolds I. mitgenommen worden, wäre das nicht der Fall gewesen —, es war zu fremdartig. *Der Teuffel hatt uns mit der grossen Nasen beschissen* setzt er als deutsches Postscriptum unter einen lateinischen Brief an seine Freunde Kupferschmied und Ebel[22].

Johann Michael Moscherosch fällt heraus aus der Reihe seiner Mitbrüder in Apoll — schon rein physiognomisch. Der Mensch der Zeit erscheint seltsam unentwickelt, wenn wir die Portraits aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts betrachten. Nur die Soldaten entfalten sich völlig und vorbildlich zum Typus ihrer Art und Bestimmung: Wallenstein, Tilly, Gustav Adolph, Johann von Wert stehen vor uns als Menschen mit erlebtem Schicksal, geformt vom Geschick, frei geworden innerhalb der Grenzen ihres Berufes nicht nur sondern ihn beherrschend und insofern Herrn ihres Schicksals. Alle anderen haben etwas Lauerndes und Gedrücktes, sie warten ängstlich auf das, was das Außen ihnen antun wird, selbst die Fürsten. Nur aus Flemings Portrait spricht begabtes und mutiges junges Leben, nur aus ihm, dem Fertigsten und Vollkommensten seiner Generation, blickt ein frei gebildeter Mensch uns an. Opitz repräsentiert auf allen seinen Portraits wie eine Schaufensterpuppe, Kaspar Barth blickt halb wütend, halb perplex, Simon Dach sieht immer flach aus, als ob er nie in die Dreidimensionalität getreten wäre, Gryphius ist ganz sauber gebügeltes Wams, Kragen und Handschuh, Rist trägt ein Gesicht wie eine häßliche aber leblose Faschingsmaske. In keinem Antlitz kann man lesen. Den Dargestellten genügte die äußerlichste Ähnlichkeit der Züge und die Repräsentation ihrer Würde. Auch ihnen, auch den Dichtern, kam es mehr auf den äußerlichen Menschen an, sie auch praetendieren, sie stellen etwas vor — für unsere Augen, o wie durchsichtig!

Moscherosch steht fremd unter ihnen. Wie sein Name sind seine Gesichtszüge keine deutschen, sie sind südlicher Herkunft: mediterran. Wir besitzen mehr Portraits von ihm als von den meisten seiner Mitdichter. Sieben davon sind von Arthur Bechtold besprochen und einige auch abgebildet worden[23]. Mehrere dieser Bilder sind so flau, daß sie physiognomisch nicht in Betracht kommen. In den besseren, besonders in dem, das für die *Epigrammata* von 1665 als Vorlage gedient hat, sind die Züge höchst interessant. Sie sind fein und geistreich, das pechschwarze Haar, die überlange Nase, die Form des Mundes, sowohl wie die schweren Augendeckel wirken ganz überzeugend: es war sicher sehr ähnlich. Ausgelassen hat Bechtold das ebenso charakteristische 22 Jahre früher entstandene

[22] Arthur Bechtold, *Moscherosch auf der Hartenburg*, Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins, N. F. 41, 1927.

[23] *Moscherosch-Bildnisse*, Zeitschrift für Bücherfreunde 1915, Heft 10.

Bild in der ersten Ausgabe der *Epigrammata* von 1643, wohl weil er das äußerst seltene Buch nicht in die Hand bekommen hatte[24]. Es zeigt den noch jüngern, äußerst flott und kavaliermäßig aussehenden Moscherosch. Die Schwärze von Haar und Bart, das Eigentümliche der Gesichtsform sind hier noch auffälliger.

Auf die Familie Moscherosch selbst geht die Behauptung zurück, daß sie spanischer Herkunft sei und aus Zaragoza stamme. Des Dichters Söhne hielten die Legende der adligen Abstammung fest, und die Familie erweiterte sie später zu der Form, wie sie auch in dem Buch einer jetzt in Amerika lebenden Nachkommin erscheint[25]. Danach stammt das Geschlecht aus Arragon, wo es den Namen Mosenrosh — früher, zur Maurenzeit, Musenros geschrieben — geführt habe. Ein Vorfahr sei 1520 mit Kaiser Karl V. über die Niederlande nach Deutschland gekommen. Später habe die Familie den Adel aufgegeben und als „Patriziergeschlecht" in Hagenau im Elsaß gelebt. Tatsächlich läßt sich eine Familie Moscherosch am Ende des 15. Jahrhunderts mehrfach in Hagenau nachweisen: 1478 wird ein Metzger Mattern Mosenrösch, 1491 ein Claus Moschenrosch in Steuerbüchern erwähnt. Von patrizischem Stand ist keine Rede.

Moscheroschs Sohn Ernst Ludwig beantragte 1671 den Adel auf Grund dieser angeblichen adeligen Herkunft. Es ist aber schon längst aufgefallen, daß der Dichter in seinen Schriften nie den Adel seiner väterlichen Vorfahren erwähnt. Er schweigt völlig darüber auch an Stellen, an denen es nahe läge, darauf zu kommen. Dagegen rühmt er ausführlich den adeligen Urgroßvater von Mutters Seite her und den Bruder seiner Urgroßmutter, den berühmten, aber gut bürgerlich geborenen Ritter Sebastian Schertel von Burtenbach. Er ist durchaus kein Verächter des Adels, im Gegenteil, er legt dem Expertus Robertus in den Mund: *Der Rechte Adel ist eine grosse Gabe Gottes und billig hoch zu achten.* Ohne Tugend allerdings sei er nichts *als ein blosser Schatte, als eine auffgelauffene Blase voller Wind*[26].

Max Huffschmied[27] hat die Legende von Moscheroschs spanischer adliger Herkunft untersucht und die Tatsachen richtig gestellt. Es gab keinen Spanier Moscherosch in Kaiser Karls Gefolge. Die schöne Stammreihe, die Moscheroschs Söhne und die Nachkommen im nächsten Jahrhundert aufgebaut hatten, erweist sich bei näherer Betrachtung als Fälschung. Die ausländisch oder adlig klingenden Namen der Ehefrauen sind durch leichte Lautverschiebungen und Wendungen aus bekannten bürgerlichen umgeformt worden. Überall läßt sich aus dem Bodensatz von Wahrheit das Ursprüngliche rekonstruieren.

[24] Aber in seinem *Kritischen Verzeichnis der Schriften Johann Michael Moscheroschs*, München 1922, bringt Bechtold eine Abbildung auf Tafel XIII.

[25] Minna Moscherosch Schmidt, *400 Outstandig Women of the World*, 1933, s. *Genealogy of the Moscherosch family*, S. 507—514.

[26] Tl. II, S. 211.

[27] *Beiträge zur Lebensbeschreibung und Genealogie Hans Michael Moscheroschs und seiner Familie*, Zeitschrift f. Geschichte des Oberrheins, N. F. 35, S. 181, 1920.

Aus Hagenau also stammt die Familie, der Klang des Namens aber und Moscheroschs Äußere sprechen tatsächlich für südliche Herkunft. Ein Studium der umfangreichen spanischen Kataloge der noch blühenden und der ausgestorbenen Adelsgeschlechter führt zu keinem Ergebnis[28]. Gibt man aber das Nachforschen in spanischen heraldischen Werken auf und greift man zu Büchern über die Juden in Spanien, so trifft man sofort auf den Namen Ros, Rosh und Rosch, verbunden mit allerhand Vornamen, darunter auch Moses. Fritz Baer[29] führt eine große Menge von Dokumenten auf: in einem aus dem Jahre 1217[30] findet sich Joseph ben Rosch in Zaragoza, in einem anderen von 1255 findet sich die Unterschrift Azach Abenrosch[31]. Die meisten Dokumente erweisen tatsächlich, daß eine Familie Rosch in Zaragoza blühte, wie die Familienlegende der Moscherosch es will, nur in einem anderen Stadtteil[32]. In der Liste der Juden von Navarra aus dem Jahre 1325 ist Mose el Ros aufgeführt[33], derselbe Name wird später Mose el Rosch geschrieben. 1341 spielt Abraham aben Ros in Avila eine Rolle. Aber auch die Legende, daß der Name in ursprünglicher Form Musenros gelautet habe, ist nicht ohne Begründung. Vor der Eroberung durch die Christen wurden die hebräischen Namen in Zaragoza in arabischer Weise geschrieben. Ein Mosche ha Rosch kommt sowohl als Rabbi Mose Aros vor, wie auch als Muça el Ros[34]. Hier haben wir den mythischen Musenros.

Bei den seit der Mitte des 14. Jahrhunderts mit steigendem Fanatismus betriebenen Judenverfolgungen ist die Familie Rosch wohl ausgewandert, wahrscheinlich war ein Mosche das Familienoberhaupt. Da seit Beginn des 15. Jahrhunderts die Verfolgung der „Marannen"-Familien noch schärfer gehandhabt wurde als die der ungetauften Juden, dürfen wir vielleicht annehmen, daß die Familie schon als getaufte in das Ausland kam und dann den jüdischen Glauben nach und nach völlig aufgab. Die Hagenauer Moscheroschs wohnen nicht in der Judengasse — wiewohl das kein sicherer Beweis wäre —, führen gut elsässische Vornamen, die Ehen werden ausschließlich mit Christinnen geschlossen, und auch die Berufe, die ergriffen werden, sprechen für einen christlichen Familienstand. Eine Bemerkung Philanders allerdings beweist, daß eine Erinnerung an den früheren ungetauften Stand der Familie und die daraus folgenden Rechts-

[28] Weder Don Alfredo Basanta de las Rivas', *Sala de los Hijosdalgo, Catalogo de todos sus pleitos y probanzas*, 4 Bde., Valladolid 1922, noch der *Diccionario Heraldico y Genealogico de Appelidos Españoles y Americanos por Alberto y Arturo Garcia Caraffa*, 57 Bde., Salamanca 1936, noch die *Revista Mensual Ilustrada: Linajes de Aragón, 1910—1916, Reseña historico-genealogica y heraldica de las familias de la antigua Corona de Aragón*, hg. von D. Gregorio Garcia Cipres, enthalten den Namen in irgendeiner Form.

[29] *Die Juden im Christlichen Spanien*, 2 Bde., Berlin 1929.

[30] Ibid. S. 82.

[31] Ibid. S. 100.

[32] Ibid. S. 202 und 268.

[33] Ibid. S. 947.

[34] Ibid. S. 434.

verhältnisse noch vorhanden war[35], und ein von Koltermann[36] aufgefundenes Aktenstück aus dem Staatsarchiv von Marburg beweist, daß auch andere davon wußten.

Diese Abstammung Moscheroschs verträgt sich merkwürdig schlecht mit seinem ausgesprochenen Antisemitismus. Aber an solchen Zwiespalten ist er reich, ja, der Widerspruch zwischen Schein und Sein, zwischen ethischer Forderung und praktischem Verhalten ist bei ihm wesensbestimmend geworden, auch bleibt seine Deutschtümelei immer ein wenig forciert.

Schon Philander von Sittewald besitzt mehr Charakter als sein Schöpfer. Ganz eindeutig und gerade aber erscheint eine andere Gestalt, Moscheroschs, des Erfindungsarmen, eigene Schöpfung: Expertus Robertus. Weder Quevedo noch der Sieur de Geneste, dessen Übersetzung Moscherosch benützt hat, wissen etwas von ihr. Robertus ist neben Philander die einzige Figur, die in dem Werk ein mehr als nur schattenhaftes Dasein führt. Er hat einen deutlich umrissenen Charakter. Vor allem kann er unter die täuschende Oberfläche der Dinge sehen und sie dem naiven Philander deuten. Vom zweiten Gesicht ab steuert er Philander durch seine Visionen. Er ist immer zur rechten Stunde da, eine Art Schutzengel und durchaus ein getreuer Eckart. Er ist Kontrastfigur nicht nur sondern das alter ego des Träumenden, der reine, unberührbare, beratende Teil, der den irrenden, gefährdeten und schuldigen führt. Dem Ich steht das „Es" gegenüber.

Aber nicht nur mit der Welt im allgemeinen, auch mit Moscherosch im besonderen rechnet der Expertus ab. Im Widmungsgedicht an C. H. B. am Eingang des zweiten Bandes der *Gesichte* schreibt Moscherosch:

Ich greife nicht den Mann
mit harten Worten an,
der hier in seinem Leben
Den Sünden ist ergeben:
Es soll nur bloß allein
Zu seiner Warnung sein . . .
Doch soll er nicht allein
Von mir gerichtet sein:
Ich straf auch meinen Wandel
Mein eigen Tun und Handel[37].

[35] Tl. I, S. 52. — Daß Moscherosch die ursprüngliche Form seines Namens kannte, geht aus dem Eintrag des Fünfzehnjährigen in einem Buch als *Johannes Michael Mosche Rosch Wilstadtiensis* hervor: Zeitschrift für Bücherfreunde, 2. Jahrgang, S. 499.

[36] *Neue Nachrichten über Vorfahren des Dichters Moscherosch und sein Leben vor und nach seiner Hanauer Zeit*, Zeitschrift f. Geschichte des Oberrheins, N. F. 45.

[37] Tut er das wirklich? Die äußerst realen Vergehungen Moscheroschs werden Philander nicht vorgeworfen, nur allgemeine Verstöße, an denen er wenig eigene Schuld hatte. Dagegen werden die Feinde, Mutius Jungfisch, Don Unfalo und Traso Barbaviso, sich wohl erkannt haben, da wir noch heute mindestens einen von den drei identifizieren können. Auch Schönwetter und andere Feinde kommen schlecht genug weg.

Der Verfasser der gefälschten Schönwetterschen Fortsetzungen, der die Verhältnisse um Moscherosch offenbar recht genau kannte, weiß wohl, daß Philander und Expertus Robertus als Deckfiguren für den Erzähler ausgetauscht werden können. Er tut es ohne Scheu, als er Philander in die Hölle setzt und Expertus Robertus darüber berichten läßt[38], und gibt wertvolle Winke, wer letzten Endes als Urfigur des Robertus erkannt werden kann[39].

Nun entspricht dem Bild, das Moscherosch in der fünften, gewöhnlich benutzten Auflage der *Gesichte* (1650)[40] von dem Expertus Robertus gezeichnet hat, keineswegs das in den beiden ersten Auflagen geschilderte. Dort hat er ein ernsthaft-anständiges Wesen, sieht aus wie ein alter Ratsherr, altfränkisch doch reputiertlich bekleidet. Aber etwas paßt bei seinem Auftreten nicht ganz zu dem Rest. Warum die *hebräischen* Ausrufe, warum nennt er den Philander einen *Hebräischen Moyseskopf* und wieso kann er dem Autor vorkommen wie der Rabbi Poppel Poy? Die Lösung des Widerspruchs findet sich, wenn man eine der außerordentlich seltenen frühen Ausgaben aufschlägt, die erste oder die zweite etwa. Hier wird zwar Robertus auch als ein *Ehrbarer Alter* bezeichnet, aber *anzusehen übel bekleidet, dann an vielen Orten sein Mantel gestückert und zerrissen, er aber im Gesicht elendig verkratzet und verstellt, als ob er mit den Katzen gesen hätte: doch sein Wesen betreffend, war dasselbige nicht zu verachten, sonders eines Ehrlichen und Ernsthafften ansehens. In meinen fleischlichen Augen kam er mir vor als Rabbi Poppel Poy*[41] *oder sonst der Rapiren* [Rabbinen] *einer, insonderheit weil er mir mit hebräischen Nammen zugeruffen.*

Der Expertus wird also als alter, zwar ehrbarer, aber in zerrissener Kleidung gehender, Jude dargestellt. Wer Rabbi Poppel Poy war, ist mir nicht bekannt, vielleicht eine damals in Straßburg wohlbekannte Figur. In der fünften Auflage aber wird Robertus' Aussehen anders geschildert: *Anzusehen war er unbärtig als ein alter Mönch, mit einer Beltzkappe auff dem Haupt, Einen Beltzin Rock umb sich, Ein Paretlin in der Hand, Einen Degen an der Seite, als ein Alter Ratsherr: sein Wesen betreffend, so war er eines Ehrlichen und Ernsthafften Thuns*[42]. Der Schlußsatz mit dem Rabbi Poy bleibt aber stehen und will jetzt wenig mehr passen. Er spielt aber merklich auf Moscheroschs Äußeres an. Er mag selber von Kameraden mit dem Namen Rabbi Poppel Poy gehänselt worden sein, der rhythmisch und dem Klang der Vokale nach mit Michel Moscherosch übereinstimmt. Auffallender ist dies noch in der zweiten Ausgabe, wo Laurel Poppel Poy geschrieben ist. Es ist also eine völlige Wandlung mit der Figur vorgegangen!

[38] 6. Band der Schönwetter-Ausgabe *Philander Infernalis Vivo Redivivus Apparens.* Frankfurt 1648, passim.

[39] 4. Band der Schönwetter-Ausgabe *Somnium sive Itinerarium Historico-Politicum. Von Wundergeschichten der Welt.* Frankfurt 1649, S. 177ff.

[40] Diese liegt Bobertags Neudruck in Kürschners Deutscher Nationalliteratur, Bd. 32, zugrunde.

[41] In der zweiten Auflage *Rabbi Laurel Poppel Poy.*

[42] ed. Bobertag, S. 34.

Der Expertus redet nun Moscherosch als *Hebräischen Moyseskopf* an, Philander reagiert nur *zur Verhütung größeren Geschreys* auf den Anruf und vermutet, der Fremde habe ihn für jemand anderen gehalten. Er habe zwar hebräisch einmal studiert, aber die Sprache längst vergessen. Zudem sei der Name seltsam, den er ihm da gegeben habe. „Rosch" ist hebräisch für Kopf. Moscherosch ist also ganz richtig mit *Moseskopf* wiedergegeben. Der Name sei nicht so seltsam, meint der Expertus, die *Reichskammer mit der Rosen* habe dergleichen Namen schon vor etlichen hundert Jahren gehabt. Was kann das heißen? Es gab keine Richter von Moscheroschs Namen im Reichskammergericht, denn nur dieses kann mit *Reichskammer mit der Rosen* gemeint sein, an dessen Wänden die Rose als Symbol des Geheimen angebracht war: Was „sub Rosa" gesagt worden war, durfte nicht in die Öffentlichkeit getragen werden.

Das Reichskammergericht war nun erst unter Kaiser Maximilian I. im Jahr 1495 gegründet. *Etliche hundert Jahre* waren also noch nicht abgelaufen. Vorher hatte aber der „Reichshofrat" ähnliche Befugnisse ausgeübt, besonders was die Juden anbetrifft. Die meisten von diesen unterstanden nämlich als sogenannte „Kammerknechte" direkt dem Reichskammergericht und seinem Vorgänger, dem Reichshofrat. Das heißt, sie genossen kaiserlichen Schutz, um sie vor den dauernden Ausplünderungen durch die Territorialherrn zu retten. Die Moscheroschs werden also zu den Schutzjuden gehört haben, die in den Registern des Reichskammergerichts und vorher in denen des Reichshofrats geführt wurden. Dieses ist auch die einzige Erklärung für den merkwürdigen Vorfall, den Johannes Koltermann an das Tageslicht gebracht hat. Der Dichter hatte einmal einen gräflichen Rat als „Bauernsohn" verunglimpft. Der Beleidigte brachte ihn zum Schweigen, indem er erwiderte, Moscherosch sollte nur an seine eigene Abkunft denken, dann würde er wohl „ehrliche Leute" in Ruhe lassen[43]. Sogar die Leibeigenschaft seiner Vorfahren wird ihm vorgeworfen — dies ist nur möglich als Hinweis auf den Stand der Vorfahren als „Kammerknechte". Daß Moscherosch wie unter seinem Aussehen unter seinem Namen litt, geht aus dem folgenden Passus des Gesprächs mit dem Expertus hervor: daß nämlich so wunderseltsame Namen allein *oftmalen einen Ehrlichen Mann, und mir selbsten schon an gutem Glück verhinderlich gewest: weil viel Mänschen dafür halten, daß ein seltzamer Name auch einen seltzamen Kopff an sich habe.*

Jetzt, seitdem wir mehr von ihm wissen, ist das Bild des Redlichen und Tüchtigen, Freimütigen und Unerschrockenen, das Muncker gezeichnet hatte, ganz verändert. Alle diese Eigenschaften müssen wir ihm absprechen, besonders auch die letztere. Denn die Ängstlichkeit, mit der er sich in dem Schlußgesicht, der *Reformation*, vor den Folgen seiner doch recht bescheidenen satirischen Tätigkeit zu schützen sucht, steht fast einzigartig da in der Geschichte der Literatur. Er ist von Angst und Sorge völlig besessen. Die Angst spricht noch

[43] Vgl. Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins 85, N. F. 48.

deutlicher als aus den *Gesichten* aus der *Insomnis Cura Parentum*, deren Titel schon ihn charakterisiert, aus den zahlreichen Gebeten, die in seinen Werken vorkommen, wie aus seiner Korrespondenz. Sie hat nichts gemein mit der gewaltigen Weltangst des Andreas Gryphius, die in ungeheuren Visionen, Perioden und Worten sich entlädt. Sie ist die Angst des vom Gewissen gequälten, des kleinen Unrechttuers, des Schwachen, der vom Rechten weiß, der ihrem ungenügenden Selbst ausgesetzten Kreatur, die vom Edleren weiß, ohne ihm genügen zu können. Die Idealfigur, die Muncker gezeichnet hatte, ist uns verloren gegangen, was wir gewonnen haben, ist ein Mensch in seiner Fehlbarkeit, dem es immerhin gegeben war, zu sagen, was er litt.

Aber das alles würde noch nicht den Erfolg erklären, den er hatte und das Interesse, das er heute noch erweckt. All dem Negativen steht eine positive Kraft gegenüber, die es aufhebt, und das ist seine Fähigkeit zu lieben. Er hat sie ganz anders und viel intensiver besessen, als seine Genossen und Brüder in der Dichtkunst. An dem merkwürdigen Phänomen, das die ganze Barockliteratur auszeichnet, dem Abwenden von der sinnlichen Erscheinung der Welt, der Dinge und Menschen rings herum, hat er nicht teil. Er braucht keine Dryaden und Oreaden, kein künstliches Arkadien mit bebänderten Schäfern. Er hat seine Heimat, sein Elsaß, sein Straßburg geliebt, wie es nun einmal war: mit allen Schönheiten und auch mit allen Fehlern. Und so sieht er es und kann er es wiedergeben mit allen Farben, Lauten, Gerüchen und Schmäcken. Er hat es geliebt, nicht nur wie ein Sohn den Vater, mit Respekt, sondern gleichzeitig wie eine Mutter ihr Kind liebt, nämlich mit allen Schwächen. Hier ist er groß und wunderlich in seiner Zeit, die soviel Kulisse, Kostüm und Schminke brauchte, bis sie lieben konnte.

Hinter allen Werken Moscheroschs, dem Roman und den Abhandlungen, den Briefen und den Gebeten fühlt man ein heißes, unmittelbar beteiligtes Herz. Reif ist dieses Herz nie geworden; bis in die letzten Jahre hinein ist nichts Abgeklärtes in ihm, keine Altersweisheit, keine Klugheit und Vorsicht. Er bleibt unlogisch, kindisch und egozentrisch in seinen Argumenten. Aber der Künstler ist nur dann wertlos, wenn er nicht das gibt, wozu der Weltgeist ihn geschaffen hat. Die fehlerhaftesten Persönlichkeiten haben zu den größten Dichtern gehört, wenn sie gegen dieses Gesetz nicht verstießen.

Moscheroschs Roman spielt in einem der Realität völlig entrückten Raum, der aber dennoch mit der Wirklichkeit unendlich viel mehr zu tun hat, als der Opitz', Harsdörffers oder Zesens. Die Wirklichkeit ragt von allen Seiten hinein in diesen Raum, während in der *Schäferey von der Nymphen Hercynie*, den Nürnberger Spielereien oder der *Adriatischen Rosemund* die etwa genannten Orte in einer rein utopischen Welt ruhen. Moscherosch gehört mit Logau, Gryphius und Grimmelshausen zu den wenigen, die nicht ganz aus der Tagesrealität fliehen. Raum und Zeit sind bei ihm gewissermaßen suspendiert, nicht verfälscht. Er lebt nicht im dichterischen Raum des Barock, dessen Haupt-

kennzeichen, wie das des Raumes der Romantik, Ferne ist. Bei den Nürnbergern geht die Idealisierung in völlige Negierung des Vorhandenen über. Moscherosch dagegen läßt das Elsaß stehen. Er läßt ihm seine Mundart. Und menschliche Wirklichkeit kommt aus dem Mund der Leute, sonst nirgends her. Die Nürnberger haben ihr Franken ganz zum Schweigen bringen müssen, damit Arkadien ihnen die Kehle öffne, nicht so Moscherosch sein Elsaß.

Und in diesem Sinne sei ihm das Prädikat, nach dem er strebte, auch zuerkannt: nicht nur wunderlich war er, auch wahrhaft!

Don Quijote Teutsch

Studien zur Herkunft des simplicianischen Jupiter

von

Günther Weydt (Bonn)

Porque no sería mucho que, habiendo sanado mi señor tío de la enfermedad caballeresca, leyendo éstos se le antojase de hacerse pastor y andarse por los bosques y prados cantando y tañendo, y, lo que sería peor, hacerse poeta, que, según dicen, es enfermedad incurable y pegadiza.
Denn wie leicht könnte es geschehen, daß den Herrn Oheim (Don Quijote), *wenn er von der Ritterseuche genesen sollte und diese* (Bücher) *da läse, die Lust ankäme, ein Schäfer zu werden und im Wald und auf den Wiesen umherzuziehen und zu spielen; noch ärger wäre es, würde er wohl gar ein Dichter, denn das soll, wie man sagt, ein unheilbares und ansteckendes Übel sein.*
(Cervantes, *Don Quijote*, I, 6)

Man kann kaum sagen, daß die sogenannte „Jupiter-Episode" in Grimmelshausens *Simplicissimus*, die nach der Kapitelzahl genau die Mitte des ursprünglichen Werkes, des *Simplicissimus Teutsch*, einnimmt, von der Forschung bisher vernachlässigt worden wäre. Gleichwohl haben die vielfachen Bemühungen noch keineswegs zu abschließenden Lösungen geführt. Wenn hier[1] die Versuche wieder aufgenommen werden, die Klärung der Quellen auch dieser Episode weiter voranzutreiben, so geschieht dies weniger mit der Absicht, stoff- und ideengeschichtliche Zusammenhänge um ihrer selbst willen aufzuhellen, als vielmehr im Bestreben, dadurch tiefere Einblicke in die Arbeitsweise des Dichters, in die Struktur des Werks und die Bedeutung der Episode für das Romanganze zu gewinnen.

Diese Episode (III, 3, S. 208 ff.)[2] handelt vom gravitätischen Narren, der durch den Umgang mit Büchern — und das heißt hier: mit der klassischen Mythologie — den Verstand verlor, sich für den Gott Jupiter hält und seine Würde außerordentlich ernst nimmt. Von Simplicius und Springinsfeld auf einem Streifzug aufgegriffen, entwickelt er seine religiösen und politischen Utopien, in welchen ein Teutscher Held die entscheidende Rolle spielt. Der Teutsche Held ist

[1] Der vorliegende Aufsatz gehört zu einer größeren Arbeit über Grimmelshausen. Ausgangspunkt waren Studien, in denen versucht wurde, die Bedeutung Harsdörffers für das Schaffen Grimmelshausens und seine Rolle als Vermittler von Stoffen und Formen der internationalen Renaissanceliteratur darzutun: *Zur Entstehung barocker Erzählkunst. — Harsdörffer und Grimmelshausen*, Wirkendes Wort, 1. Sonderheft, o. J. (1952).

[2] Beim *Simplicissimus* werden die Bücher mit römischen Ziffern bezeichnet, die Kapitel mit arabischen, bei genaueren Angaben folgt die Seitenzahl (hier nach Scholte, *Simplicissimus Teutsch*, Neudrucke).

Einiger der Christenheit, Befrieder des Abendlandes und Gründer einer deutschen Demokratie und Vormachtstellung in Europa. Schließlich wird der Narr, nachdem er sich ungeniert seiner Flöhe erwehrt und im Prozeß zwischen Flöhen und Weibern zugunsten der letzteren entschieden hat, auf ein Pferd gebunden und davongeführt. Alle stattfindenden Ereignisse und auftretenden Figuren kommentiert er durch Hinweise auf Geschehnisse der antiken Götterwelt und erweist sich dadurch als Literaturnarr Jupiter.

Wir nehmen vorweg die Bemerkung, daß die Wissenschaft im allgemeinen dazu neigt, die Quelle einer bestimmten Partie im Werk Grimmelshausens in jeweils einer bestimmten Persönlichkeit, einem Faktum oder einer Literaturstelle zu suchen — vielleicht auch, wie hier, den Jupiter und seine Utopie gesondert zu betrachten, daß sie aber doch in der Regel im einzelnen Fall nicht allzu sehr differenziert und kombiniert. Auf die Gefahr hin, pedantisch zu erscheinen, versuchen wir, unsere Episode zu zerlegen und unterscheiden folgende Motive und Einzelzüge: Das Narrenmotiv allgemein. — Die Göttlichkeit des Narren. — Jupiter. — Ursache der Narrheit (*überstudiert, in der Poeterey verstiegen*). — Ihre Struktur (partielle Narrheit, Wechsel von Klarheit und Wahn). — Ihr Inhalt: a) der mythologische Wahn, b) die Utopien (die religiös oder politisch sein können). — Einzelne andere Züge des Narren. — Gestalt des Teutschen Helden. — Bestimmte Attribute und Züge des Teutschen Helden (das Schwert, das Ungeziefer u.s.w.). — Weitere Details.

Die wichtigsten Veröffentlichungen zur Quellenfrage der Jupiterepisode stammen von Bloedau[3], Bechtold[4], Petersen[5] und Scholte[6]. Bloedau führt Quevedos *Buscon* als Quelle für das Narrenmotiv und Fischarts *Flöhhaz* für die Herkunft des Namens Jupiter an. Bechtold lehnt eine direkte Abhängigkeit von Quevedo ab und weist auf das *Phantasten-Hospital* in der unechten Philanderausgabe[7] als Quelle für einen Narren hin, der sich für Gott hält. Die Abhängigkeit Grimmelshausens von Fischart hier möchte er auf den Prozeß der Flöhe beschränkt wissen, verweist dagegen für das Jupitermotiv auf die Götterversammlung im *Guzman*[8], wo ebenfalls von einer Bestrafung der Menschen für ihre Ruchlosigkeit die Rede ist.

Haben Bloedau und Bechtold, wie nach ihnen Scholte, die Jupiter-Episode im Zusammenhang allgemeiner Quellenuntersuchungen zum *Simplicissimus*, bzw. zu Grimmelshausen überhaupt behandelt, so widmete Petersen der Episode allein einen umfangreichen Aufsatz[5]. Er behandelt darin, wie vor ihm

[3] C. A. v. Bloedau, *Grimmelshausens Simplizissimus und seine Vorgänger*, Palästra 51, Berlin 1908, S. 111ff.

[4] Bechtold, Euphorion Bd. 19, 1912, S. 514ff.

[5] Petersen, Euphorion, 17. Ergänzungsheft, 1924.

[6] Scholte, *Zonagri Discurs von Waarsagern*, Amsterdam 1921.

[7] Vgl. Bechtold, a.a.O. S. 23ff. und S. 514 und Borcherdt, *Grimmelshausens Werke* IV, S. 394.

[8] Gemeint ist die Übersetzung bzw. Bearbeitung des *Guzman de Alfarache* durch Ägidius Albertinus, Augsburg 1619, nach Bechtold, a.a.O. S. 514f.

schon Bloedau und Bechtold, die Stellung der Episode im Roman, die möglichen Abhängigkeiten der utopischen Pläne Jupiters von der Volkssage, besonders der westfälischen, von der Kaiser-Prophetie und der Idee des Weltmonarchentums, von chiliastischen Schwärmereien und von zeitgenössischen Phantasien, wobei Konzilsgedanke und Messiaswahn ihre Rolle spielen, und unterscheidet historische Quellen, wie das *Theatrum Europaeum*, und literarische Anregungen. Damit werden Bloedaus und Bechtolds Forschungen nicht unerheblich ergänzt, z.B. durch Hinweise auf die bedeutende Rolle des Jupiter in der zeitgenössischen astrologischen Prognostikationsliteratur. Handelt es sich auch bei Petersens Aufstellungen nur zum geringen Teil um exakte Quellennachweise, so erhellt er doch den politisch-geschichtlichen und ideengeschichtlichen Hintergrund, vor dem allein erst die Utopien und Ideen Jupiters verständlich werden.

Kennzeichnend für Petersens Untersuchungen ist außer der Betonung ideengeschichtlicher Fragestellungen die des biographischen Moments. So will er die Art der Narrheit Jupiters — Petersen geht sehr klinisch vor und spricht vom Wechsel manischer und depressiver Zustände und paranoider Schizophrenie — auf lebenswahre Beobachtungen, die der Dichter irgendwo gemacht haben mag, zurückführen. Das für die Quellenfrage Entscheidende ist aber Petersens Hinweis auf einen im *Theatrum Europaeum*, das von Grimmelshausen sicher benutzt wurde, erwähnten Schwärmer Adelgreiff, der sich für den Messias hielt, als Symbol seiner Weltherrschaft in seinem Siegel ein Schwert und eine Zuchtrute abgebildet hatte und ein sehr belesener und sprachkundiger Mensch gewesen sein soll. Mit diesem Narren Adelgreiff und seinen Kennzeichen werden wir uns im Zusammenhang mit der Frage nach der Herkunft der Narrengestalt noch befassen.

In seinen grundlegenden Untersuchungen über Garzonis *Piazza universale*[9] hat Scholte für erhebliche Teile der Jupiter-Episode, nämlich für nahezu alles, was die antike Mythologie betrifft, den genauen Quellennachweis bringen können. Aber das ist nicht Scholtes einziger Beitrag zu unserer Episode geblieben. In einem späteren Aufsatz[10] hat er in der Biographie Grimmelshausens, vor allem im Verhältnis des Dichters zur Straßburger Tannengesellschadt, die Anstöße zur Konzeption der Jupiter-Episode gesucht. Der Gründer der Tannengesellschaft, Johann Esaias Rompler, und sein ehemaliger Zögling, Graf Georg von Württemberg-Mömpelgard, sollen die zeitgenössischen Vorbilder für Grimmelshausens Jupiter und seinen Teutschen Helden sein. Scholtes Aufstellungen gewinnen jedoch keine rechte Überzeugungskraft. Besonders dann, wenn für das Motiv *überstudiert* und *in der Poeterey verstiegen*, was Scholte auf Rompler bezieht, genauere Quellennachweise möglich sind. Es läßt sich nur sagen, daß hier der biographische und historische Hintergrund für die Jupiter-

[9] Scholte, a.a.O. S. 131ff.

[10] Scholte, *Der Simplicissimus und sein Dichter*, Tübingen 1950, darin der Aufsatz: *Der ‚Simplicissimus Teutsch' als verhüllte Religionssatire.*

Episode verdeutlicht wird. Aber wer tiefer in diese von Pedanten beherrschte, vielfach zerrissene und von Süchten regierte Epoche hineinschaut, der wird bald von der Überzeugung abkommen, als müsse für derartige pseudo-humanistische Absonderlichkeit ebenso wie für Astrologisches, für wahnhafte Prophezeiungen der Endzeit und politische Hoffnungen auf Vereinigung der Konfessionen und des Reiches eine individuell faßbare Persönlichkeit das Beispiel geliefert haben. Rompler ist wie der von Petersen genannte Adelgreiff bei weitem nicht so bedeutsam und profiliert, daß durch ihn der geschichtliche Hintergrund unserer Episode alle gewünschte Erhellung erführe. — Philippus Ziegler, den Petersen ebenfalls erwähnt, bezeichnet sich als *der Brüder des Rosenkreutzes Oberster*[11]. Damit mag schon eher auf solche Phänomene des 17. Jahrhunderts — W. E. Peuckert hat ihre Bedeutung der Forschung bewußt gemacht — gewiesen sein, die unserer Episode eine Folie geben. An die rosenkreutzerisch-pansophischen Strömungen, an Utopisten wie Johann Valentin Andreae und Johann Amos Comenius wäre hier zu denken. — Wir werden noch darauf zurückkommen.

Aus unserem Überblick über die bisher veröffentlichte Forschung geht noch nicht hervor, welche der angegebenen Parallelen und möglichen Abhängigkeiten motivischer Art tatsächlich den Rang einer Quelle besitzen. Eine Überprüfung dieser Frage muß allen weiteren Untersuchungen und Darlegungen vorausgehen. Das Kriterium solcher Überprüfungen wird durch die Binsenwahrheit angegeben, daß die Wahrscheinlichkeit direkter oder indirekter Abhängigkeit umso größer ist, je individueller die Züge sind, bei denen sich Übereinstimmung findet. Das bedeutet, daß die kleinen Motive mehr ins Gewicht fallen als die großen, daß die größte Beweiskraft den wörtlichen Anklängen oder gar Übereinstimmungen zukommt, sofern es sich nicht um Sprichwörter, Redensarten oder Topoi handelt. Parallelen hinsichtlich der Ideen, besonders verbreiteter Ideen, allein besagen sehr wenig für die Quellenfrage. Nach diesen Selbstverständlichkeiten überrascht es nicht, daß unter den Einzelheiten unseres Motivschlüssels die entscheidenden Beweise für die quellenmäßige Abhängigkeit gefunden werden. Bechtolds Aufstellung, die unechte Philanderausgabe sei eine Quelle für die Narrengestalt der Jupiter-Episode, ist hier als erster Beweis zu nennen.

Im Philander und bei Grimmelshausen handelt es sich jeweils um Narren, die sich für göttliche Personen, einmal für den christlichen Gott, im anderen Fall für den antiken Gott Jupiter, halten und religiösen Utopien nachhängen, welche beide Male das Verhältnis der Konfessionen betreffen und durch eine Ablehnung des konfessionellen Haders gekennzeichnet sind. — Zu den Einzelheiten: Philander: *Das ist mir ein visierliches Jüngstes Gericht, dacht ich, und zwar, wie dieser ein Gott ist, also redet er auch von den Sachen.*[12] Simpl: *Ich gedachte | diß ist mir wol ein visierlicher und unflätiger Abgott | weil er neben so hohen Dingen auch mit*

[11] Nach W. E. Peuckert, *Die Rosenkreutzer*, Jena 1928, S. 148.
[12] Bechtold, a.a.O. S. 517.

so weicher Materi umbgehet.[12] Die Übereinstimmung betrifft, wenn man *Das* und *diß* und *Gott* und *Abgott* als gleichwertig ansieht, acht Wörter, davon fünf zusammenhängend, von *wol* abgesehen, und ist damit so groß, daß sie für eine Abhängigkeit beweisend ist. (Über mögliche Zwischenglieder ist damit nichts ausgesagt.) Erhärtet wird der Beweis durch weitere Parallelen. So heißt es jeweils von den Narren: Philander: . . . *einen sehr erbaren, köstlich bekleideten und gravitetischen Mann*[13]. Simpl.: . . . *da kam ein einziger Mann daher / fein ehrbar gekleidet* . . .[13]. Weniger beweisend, aber immer noch beachtenswert ist die Übereinstimmung der beiden Religionsnarren hinsichtlich ihrer Reizbarkeit und Empfindlichkeit für ihr Prestige. Bechtolds Angaben sind also in diesem Punkte verifiziert. Petersen hat sich um die Solidität dieser Quellenangaben nicht weiter gekümmert und für seine Aufstellungen keine Folgerungen daraus gezogen. Und doch erheben sich hier zwei Forderungen: Alle Versuche, andere Quellen für die Narrengestalt nachzuweisen, müssen vereinbar mit Bechtolds Angabe sein; vor allem aber müßte geklärt werden, wie aus dem Narren bei Philander der Narr Jupiter, wie aus dem christlichen der antike Gott wird, das heißt, es muß eine Quelle für die Herkunft des Namens Jupiter wahrscheinlich gemacht werden.

Petersen versucht das: „Von einer Profanation der Messiasgestalt, selbst in der Spiegelung des Wahnsinns, mußte abgesehen werden. So bot sich als Ausweg die Travestierung in die heidnische Mythologie."[14] Unter Hinweis auf die griechischen und lateinischen Sprachkenntnisse und Belesenheit des religiösen Schwärmers Adelgreiff[15] — für Petersen der Kristallisationskern des Grimmelshausenschen Jupiter — behauptet er: „... so war der Sprung zur Einführung eines überstudierten Erzphantasten kein sehr großer, und Jupiter an die Stelle von Christus zu setzen, lag umso näher, als sein Name in der astrologischen Prognostikationsliteratur, mit der Grimmelshausen sich gewiß schon vor seiner eigenen Kalenderschriftstellerei beschäftigt hat, die bedeutendste Rolle spielt."[14]

Diese Kombinationen sind nicht recht beweisbar und nicht einmal sehr wahrscheinlich. Denn da nun einmal der Gott-Narr des philanderschen Phantasten-Hospitals erwiesene Quelle ist, läßt sich schwer einsehen, warum nicht Grimmelshausen recht sein soll, was dem Verfasser des Pseudo-Philander billig war. Hatte dieser für seine Satire gewagt, einen Narren sich für den christlichen Gott halten zu lassen, durfte Grimmelshausen das ebenfalls. Lag aber somit keine Nötigung vor, in die antike Mythologie auszuweichen, so ist erst recht nicht einzusehen, wie die angeblichen Sprachkenntnisse Adelgreiffs bei Grimmelshausen zum *überstudiert* und *in die Poeterey verstiegen* geworden sein sollen. Was hat Adelgreiff mit der *Poeterey* zu tun? Wir sind jedenfalls noch auf unsicherem Boden. Aber die Frage nach der Herkunft der Jupitergestalt ist die Schlüsselfrage für die Quellenproblematik der ganzen Episode; ihre Beantwortung hat weitreichende Folgen für die Deutung der Episode und ihrer Stellung im Roman.

[12] Bechtold, a.a.O. S. 517.
[13] Bechtold, a.a.O. S. 514.
[14] Petersen, a.a.O. S. 11.
[15] Petersen, a.a.O. S. 10.

Petersen nimmt Bechtolds Hinweis auf die Götterversammlung im *Guzman* auf, rektifiziert ihn unter Verweis auf Scholte (vgl. Anm. 6), bezeichnet diese Quelle aber als sekundär und ihre Motive als an den Namen Jupiter erst angeschlossen. Aber auch das ist nur eine Vermutung. Wir müssen die Quellen gegeneinander abwägen. Unter den vier, von der Forschung bisher vermuteten Quellen hat sich erst eine, der unechte Philander, als sicher erwiesen. Wie steht es mit den anderen, mit dem Schwärmer Adelgreiff des *Theatrum Europaeum*, dem Jupiter der Götterversammlung des *Guzman*, dem Jupiter in Fischarts *Flöhhaz*?

Wir müssen hier ganz genau sein: Für Adelgreiff sprechen keine starken Parallelen in den großen Zügen. Denn weder die Ursache noch die Struktur der Narrheit Jupiters lassen sich, wie schon erwähnt wurde, von Adelgreiff herleiten. Nur im Punkt der religiösen, kaum der politischen Utopie besteht eine Verwandtschaft, allerdings allgemeinster Art. Ernsthaft in Betracht ziehen dürfen wir Adelgreiff wegen zweier einzelner Züge. Einmal wegen des Ungeziefermotivs. (*Theat. Europ.*: *Die Leuse plagen ihn übernatürlich / ist auch also voll der Würme / das Gottes straffe sonderlich an diesem zu merken.*[15] — Simpl.: . . . *und stöbert die Flöhe darauß / welche ihn / wie man an seiner sprencklichten Haut wol sahe / schröcklich tribuliert hatten.*[16]) Zum anderen durch das schon erwähnte Schwert im Siegel Adelgreiffs.

Es hat im Schwert des Teutschen Helden eine Parallele, die allerdings ungenau ist, da es sich ja nicht um das Schwert des Narren, sondern um das des Teutschen Helden handelt. Die Herkunft der Gestalt des Teutschen Helden bleibt damit noch offen. So gesichert wie die Philanderquelle ist das *Theatrum* mit diesen motivischen Parallelen zwar bei weitem nicht, aber es bleibt durch sie sozusagen weiter im Rennen.

Die Götterversammlung im *Guzman* wird nicht durch solche Motivsplitter als Quelle gestützt, sondern einmal durch die Tatsache, daß Grimmelshausen diese Quelle im *Vogelnest II*, Kapitel 21 benutzt hat und zum anderen, daß dort auch der Ausdruck *großes Numen* und das Motiv der Züchtigung der Menschheit wegen ihrer Sündhaftigkeit vorkommen. Das gibt dieser Quelle eine beträchtliche Wahrscheinlichkeit.

Die vierte, nur von Bloedau erwogene, Quelle ist der Jupiter im *Flöhhaz*. Daß diese Schrift Fischarts für unsere Episode benutzt wurde, ist sehr wahrscheinlich. Der Prozeß der Flöhe und Weiber stammt von dort[17], was auch noch durch eine bisher unbekannte Einzelheit gestützt wird. Im Anhang zum *Flöhhaz* heißt es unter den Rezepten, die zur Vertilgung der Flöhe vorgeschlagen werden: *die (Flöh) möcht jr alsdan ertränken, oder sonst dem Teufel zum neuen Jar schenken.* Simpl.: . . . *mit Buchsbaum bestecken / und dem Plutone zum Neuen Jahr schenken* (III, 5, 217). Allerdings muß hier auch mit einer verbreiteten Redensart gerechnet werden. Der Jupiter im *Flöhhaz* aber hat mit dem Grimmelshausenschen nur

[15] Petersen, a.a.O. S. 10. [16] ST, III, 6, S. 218.
[17] Fischart, *Flöhhaz*, Neudrucke d. Lit. Nr. 5, S. 61.

den Namen gemein und kommt höchstens als ganz unwesentliche Nebenquelle in Frage [17a]. Man wird Petersen recht geben müssen, daß der Prozeß der Weiber und Flöhe in die Jupiter-Episode durch das von Adelgreiff stammende Ungeziefermotiv hineingezogen wurde. Die Tatsache, daß in der Umgebung dieses Prozesses der Gott Jupiter auftaucht, kann als Zufall angesehen werden, kann aber, wenn der Narr bereits den Namen Jupiter hatte, ein weiterer Anlaß für Grimmelshausens Flöhhaz-Assoziation gewesen sein.

Die kritische Sichtung brachte als Ergebnisse, von Einzelheiten abgesehen, die Möglichkeit mehrerer Quellen für die Narrengestalt (nur eine Quelle ist bewiesen) und ihrer aller Unzulänglichkeit: Von den genannten Quellen zur uns gegebenen Jupitergestalt ist noch ein sehr weiter Sprung. Gerade diese Lücke, über die wir bisher springen mußten, läßt sich aber ausfüllen.

Ausgangspunkt unserer Untersuchungen zur Quellengeschichte der Jupiter-Episode ist, wie gesagt, die zuvor erforschte Abhängigkeit Grimmelshausens von den Nürnbergern[18], besonders Harsdörffer. Diese können nun auch als unmittelbare Quelle für die Jupiter-Episode wahrscheinlich gemacht werden. Im VII. Teil der *Frauenzimmer-Gesprächsspiele*, 1647, (Nr. CCLVII, S. 139 ff.) wird unter dem Titel *Der wahnwitzige Schäfer* der französiche Roman *Le berger extravagant* des Charles Sorel (Harsdörffer kennt nur das Pseudonym: Jean de la Lande) in Auszügen nacherzählt. In diesem *Berger extravagant* werden die in Cervantes' *Don Quichote* befindlichen Keime zu einer Parodie des Schäferromans generell aufgenommen und ausgebaut zu einem Roman gegen den Roman überhaupt. Allerdings gewinnt dabei Sorels Schöpfung nirgends die Tiefe des *Don Quijote*. Sie bleibt von der ersten bis zur letzten Seite eine vordergründige Satire auf den Roman und seine Fiktionen, ja sie wird durch die Lust am Erzählen komischer Geschehnisse das, was sie parodistisch bekämpfen will: ein Roman. Schon die zeitgenössische Kritik machte diesen Vorwurf. Um sie zu entkräften, akzentuierte Sorel in den letzten Büchern wieder das Polemische.

Auf die Abhängigkeit von Cervantes weist Sorel selbst spielerisch hin. Eine Figur des Romans, Fontenay, sagt zu Lysis, dem „wahnwitzigen Schäfer": *Ma foy nostre maistre ie pense que vous este le successeur de Dom Quixote de la Manche, & que vous auez herité de sa folie. Apres auoir esté Cheualier errant, il voulut estre Berger, mais il mourut sur ce dessein, & ie croy que vous l'imitez en vos extravagances.*[18a]

Wie Don Quijote durch das ausschweifende Lesen von Ritterromanen in den Wahn verfällt, die romantische Ritterwelt für wirklich zu nehmen, und wie er

[17a] Richard Alewyn weist mich bei dieser Vermutung auf Johannes Beer, *Narrenspital*, S. 6: *Solche Schulmeister soll man mit Buchsbaum besetzen und dem Monsieur Diabolus zum Neuen Jahr verehren*, sowie auf das *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Sowohl das Vorkommen bei Beer wie die Bemerkung im *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* und in Wandel, *Deutsches Sprichwörterbuch* I (diese bringen als wirklich einschlägiges Zitat nur das aus dem *Simplicissimus*) lassen mich aber eine an besondere Prägung Grimmelshausens (Buchsbaum und dem Plutone, resp. Teufel schenken) glauben.

[18] Vgl. Anmerkung 1 dieses Aufsatzes.

[18a] Ch. Sorel, *Le berger extravagant*, Ausgabe von 1643, Bd. 1, S. 282.

gegen Ende des Romans, durch Ritterwort zur Untätigkeit verdammt, sich anschickt, als Schäfer zu leben, so ist Lysis durch die übermäßige Lektüre von Schäferromanen einem Schäferwahn verfallen und versucht, ein arkadisches Leben zu praktizieren. Ebenso aber ist auch Jupiters Wahnsinn eine Folge seiner Lektüre, heißt es doch von ihm, daß er *sich überstudiert / und in der Poeterey gewaltig verstiegen . . .*[19] habe. Scholte sieht darin eine Anspielung auf die Tannengesellschaft, aber zunächst ist es nichts anderes als die Ursache der Narrheit Don Quijotes, Lysis' und ihres literarischen Nachfahren Jupiter. Der jeweiligen Gattung der „Poeterey", der diese Narren verfallen, entspricht jeweils die Art des Wahnes: ritterlicher, schäferlicher und, so dürfen wir schließen, — nachdem der Barockhumanismus an Boden gewonnen hat — mythologischer.

Freilich bestehen Unterschiede. Unser Gott von der traurigen Gestalt zeigt seine Narrheit nicht so sehr in der Beurteilung seiner konkreten Umwelt. Zwar hält er Simplicius für seinen Mundschenk Ganymed, aber daß Springinsfeld und die anderen Soldaten „Sylvani" seien, sagt zuvörderst Simplicius, dann erst Jupiter. Jupiters Wahn äußert sich mehr in beispielhaften Zitaten aus der Mythologie als in konkreten Handlungen: . . . *ich könnte mit Billichkeit / wie zu Lycaons Zeiten / den Erdboden wieder mit Wasser außtilgen . . .*[19]. Das Scharmützel erinnert Jupiter . . . *an die jenige Schlacht . . ., welche die Lapithae hiebevor mit den Centhauris bei des Pirithoy Hochzeit angefangen hätten.*[20]

Daß sich der Irrsinn wesentlich nur in Assoziationen auswirkt, hat seinen Grund darin, daß man in der Alltagswelt leichter eine Ritter- oder Schäferwelt durch konsequente Interpretation einer Schenke als eines Kastells, einer Bauernmagd als einer Schäferin konkret etablieren kann als den Olymp. Mindert das Gequälte der Assoziationen Jupiters auch die dichterische Qualität der Motivverwendung, — für unsere These von der Abhängigkeit liegt darin eine Stütze: Der Zwang der literarischen Tradition der überstudierten Narren wird sichtbar.

Daß Grimmelshausen in dieser Tradition steht, wird noch durch einige Nebenumstände wahrscheinlicher. Vermutlich ist es nicht Hardörffer allein, durch welchen Grimmelshausen die Kenntnis des Sorelschen Lysis vermittelt worden ist. Andreas Gryphius hat 1663 eine Übersetzung der Bühnenbearbeitung des Sorelschen *Berger extravagant* von Thomas Corneille erscheinen lassen. Im Vorwort werden Corneille, dessen Quelle Jean de la Lande und der *Don Quijote* erwähnt. Aber für Gryphius' Übersetzung als Quelle der Jupiter-Episode lassen sich keine Anhaltspunkte finden. Anders steht es mit der *Fortsetzung der Pegnitzschäferei* von 1645, die Birken und Klaj, zumindest jedenfalls Sigmund v. Birken, zum Verfasser hat. Dort tritt ein Schäfer Hylas auf, der nichts anderes als ein Abkömmling des Lysis Sorels ist, mit welchem er den Schäferwahn und weitere Einzelzüge teilt. Die Szenerie dieses Auftritts hat nun eine starke Verwandtschaft mit der unserer Jupiter-Episode. Beide Male tritt der ungewöhnlich gekleidete Narr — ein Mann aus der Stadt — in einer, wie er glaubt, menschen-

[19] ST, III, 3, S. 209. [20] ebda. III, 7, S. 222.

leeren Landschaft auf, spricht zu sich selbst und wird von anderen, die hinter den Büschen liegen, belauscht. Diese charakteristische Situation ist für uns wichtig.

Die *Pegnitzschäferey* hat aber noch eine weitere Eigenschaft, welche es uns erlaubt, die Brücke zu schlagen — genauer gesagt: den einen der Brückenpfeiler zwischen Cervantes und Grimmelshausen zu untermauern. Bei der „Schäferei" handelt es sich nämlich nicht um einen Roman oder ein Spiel im streng gattungsmäßigen Sinne, sondern um eine der seltsam hybriden Zwischenformen, wie sie seit Opitz' *Hercinie* (1630) in Deutschland heimisch sind. Sie umfaßt Lieder, Sonette, Satiren, Sprach- und Formexperimente aller Art. Dabei werden (wie im späten Minnesang) ganze Gedichte völlig auf dem Gedanken der Parodie hypereleganter Fremdwörtelei aufgebaut. Ein Beispiel:

Ich bin nun deschargirt von dem maladen Leben.
Mir hat der Maur facon genug disgousto geben.
Wo Einfalt avancirt, und Unschuld mit raison,
Die retrogarde hat / da ist die Sache bon.
Von mir wird mesprisirt das baise-les-mains in Städtē
Der Achseln parlement, der Füß und Hut courbetten. . . .

In unserem *Simplicissimus* erscheint das — wenn auch in der Form gemäßigter Sprachmengerei — noch spürbar (*den Universal-Frieden der gantzen Welt verschafft . . . mit einer sehr beweglichen Sermon . . . geläuterte Religion publizieren . . . mit Schwefel und Bech martyrisieren . . .* u.s.w.)

Wie schon erwähnt, ist die eigentliche Quelle für Jupiters mythologische Assoziationen Garzoni. Immerhin kommen die Namen Jupiter, Ganymed, Europa und Juno auch bereits in den Reden des Hylas vor. Und zwar glaubt Hylas die olympischen Götter *in dieser Elysischē Gegend herumvagieren* zu sehen: *Von dē Jove zwar dunkte mich / als wann er eine andere Inachs Tochter / oder eine Danaem, Europam, ja wohl noch einen Ganymedem suchete . . .*[21]. Entsprechend sieht es der simplicianische Gott: *Du selbst aber gestehe mir / daß du mein Ganymedes seyest / und ob dich nicht mein eyfersichtige Juno in meiner Abwesenheit auß dem himmlischen Reich gejaget habe?*[22]. Die eifersüchtige Juno findet sich ebenfalls schon in Hylas' Reden: *dann die eifersüchtige Juno kame . . . hernach . . .*[21]. Eine gerade wegen ihrer Ausgefallenheit verräterische Stelle ist die Wendung *den Kröten vergeben* (die Kröten, das heißt ein für giftig gehaltenes Tier vergiften), die sich an einer anderen Stelle des Romans (ST, I, 2, S. 14) und in der *Fortsetzung der Pegnitzschäferei*, aber sonst merkwürdigerweise in den konsultierten Wörterbüchern nicht findet. (*Simpl.: Da finge ich an mit meiner Sackpfeiffen so gut Geschirr zu machen / daß man den Krotten im Krautgarten damit hätte vergeben mögen . . . — Forts. d. Pegnitzschäferei: . . . und könde man mit seinen Schwänken zur Noht einer Kröten vergeben.*)

[21] *Fortsetzung der Pegnitz-Schaeferey, abgefasset und besungen durch Floridan und Klajus*, Nürnberg 1645, S. 91.

[22] ST, III, 15, S. 215.

Wie gesagt: In dem zweiten Pegnitz-Büchlein vagiert ein Narr, dessen Reden von Jupiter, Juno, Ganymed handeln, in einsamer Gegend und wird belauscht — was alles im *Simplicissimus* seine Entsprechungen hat. — Die Struktur der Narrheit, die partielle Narrheit, Jupiters Klugheit bei aller Narrheit, fehlt dem Hylas, wie schon dem Lysis Sorels. Jedoch im weiteren Umkreis des Hylas findet sich auch dieses Motiv. In der ersten Pegnitzschäferei von 1644[23] begegnet uns nämlich die melancholische Schäferin Pamela, die mit Hylas die Verrücktheit teilt. Ihre Wahnideen beziehen sich auf andere Dinge, — gerade darin aber zeigen sie starke Anklänge an die Utopien Jupiters.

Als sie solchem Geschrey nachgingen / fanden sie in der Nähe die Melancholische Schäferin Pamela / die ihr sicherlich einbildete / sie were das arme und in den letzten Zügen liegende Teutschland. In dieser Raserey ließ sie sich vernemen nachfolgender Schwarmreden:

... Welche meine Schmerzensflamme
Treiben / sind vom deutschen Stamme:
Kein Volk hat mich nie bekriegt
Und den Meinen obgesiegt.
Sehet an die freyen Anken /
Welche man heut nennet Franken /
Haben sie der Galljer Kron
Nicht erhaben in den Thron?
Sehet an der Gothen Ahnen /
Kennet ihr die Löwen Fahnen?
Sind sie nicht von alter Zeit
Von der Teutschen Adelheit? ...[23]

Hier werden also die Franken, das bedeutet die Franzosen, und die Goten, das sind die Schweden, in ähnlicher Weise pauschal als Menschen deutschen Stammes erklärt, wie Engländer, Schweden, Franzosen u.s.w. in der Jupiter-Episode: *... Der in Engeland, Schweden und Denemark werden, weil sie Teutschen Geblüts und Herkommens, der in Hispania, Franckreich und Portugall aber, weil die Alte Teutschen selbige Länder hiebevor auch eingenomen und regiret haben, ihre Kronen, Königreiche und incorporirte Länder von der Teutschen Nation ... zu Lehen empfahen ...*[24]. Die Äußerung beweist an sich angesichts des bekannten Barocknationalismus nicht allzu viel, gewinnt aber durch ihren Stellenwert. Wir stoßen bei Grimmelshausen immer wieder auf pegnesische Anklänge[25].

Aber zurück zum Narrenproblem! Unmittelbar nach den versifizierten „Schwarmreden" Pamelas heißt es: *Strefon und Klajus standen bestürzt ob dem*

[23] *Pegnesisches Schaefergedicht, angestimmt von Strefon und Clajus*, Nürnberg 1644, S. 14ff. (Verfasser Harsdörffer und Klaj).

[24] ST, III, 4, S. 214.

[25] Die Entdeckung der Anklänge in der ersten Pegnitzschäferei nach der zweiten verdanke ich wie anderes Jürgen Kreft vom Bonner Arbeitskreis.

/ daß die Klugheit in eine so verrücktem Gehirn Stat gefunden / winkten deßwegen einander um sie ihre Rede vollenden zu lassen.[23] Hinsichtlich der Meinung, sie wäre Deutschland, ist Pamela verrückt, hinsichtlich ihrer Klagen aber vernünftig. Eine derartige „partielle Narrheit", wenn man so sagen darf, liegt aber vor bei Don Quijote und Jupiter, fehlt jedoch, wie schon gesagt, bei Lysis und Hylas. Hier könnte nun Pamela Vorbild für Jupiter gewesen sein, die ihrerseits von Don Quijote abhängig sein könnte. Wir wissen, daß Harsdörffer (Strefon) in der fraglichen Zeit, in der er mit Klajus die erste Pegnitzschäferei schrieb, sich mit Sorel und Cervantes befaßte, wie in der gleichen Zeit Birken, was aus der Nacherzählung des *Berger extravagant* in den Gesprächsspielen und der Verwendung desselben Stoffes in der Fortsetzung der Pegnizschäferei hervorgeht.

Aber mag Pamela auf Grimmelshausen auch eingewirkt haben, das Motiv der partiellen Narrheit in unserer Episode hat in der Hauptsache eine andere Quelle, die jedoch ebenfalls im Werke Harsdörffers entspringt. Im *Großen Schauplatz Lust- und Lehrreicher Geschichte* wird unter dem Titel *Die Wahnsinnigen*[26] u.a. eine Geschichte erzählt, in der zwei Narren vorkommen, von denen sich einer für Neptun, der andere für Jupiter hält. Die Geschichte spielt im Irrenhaus zu Sevilla und ist die leicht variierte Nacherzählung der Anekdote des Barbiers vom Anfang des II. Teils des *Don Quijote*. Von diesem „Neptun" heißt es nun ausdrücklich, daß er zu Zeiten völlig vernünftig sei, aber immer wieder in seine Narrheit zurückfalle. Ja, die Pointe der Anekdote beruht ganz und gar auf diesem Wechsel.

Bei Harsdörffer konnte Grimmelshausen also alle wesentlichen Züge seiner Jupitergestalt finden: In der Sorel-Nacherzählung den Narren aus zu vieler Belesenheit, in der Cervantes-Anekdote einen Narren, der sich für Jupiter hält, und einen zweiten, „ebenfalls göttlichen", dessen Hauptzug die auch von Grimmelshausens Jupiter behauptete partielle Narrheit ist. . . . *derselbe redte zu Zeiten sehr subtil / und thät etliche Wochen gar klug seyn . . .*[26a]. Ja, auf dieser intermittierenden Form des Wahnsinns — Simplex besucht später Jupiter, der aus Köln stammt, in dessen Heimatstadt und findet ihn ganz bei Sinnen — beruht eines der wesentlichsten Argumente für die Annahme der bewußten, raffinierten, konsequent durchdachten Anwendung astrologischer Symbolik im *Simplicissimus*. Wir kommen auf diese völlig andersartige Problematik zurück. Zu nennen wäre noch zur Stützung unserer These das Motiv der Züchtigung des Menschengeschlechts durch die über menschliche Sünden erboste Gottheit und das damit verbundene Nebenmotiv der Schonung der Unschuldigen[27].

Hier sind also mehr Motive und Einzelzüge zusammen anzutreffen, als an irgend einer anderen bisher genannten Stelle für Grimmelshausen erreichbar

[26] Harsdörffer, *Der große Schauplatz Lust- und Lehrreicher Geschichte*, Nürnberg, 1649 und später, LXXV. Kap. (Abkürzung LLG).

[26a] ST, III, 13, S. 245.

[27] LLG, LXXV. Kap. und ST, III, 3, S. 210.

waren. Es sind dies alle konstitutiven Motive der Jupitergestalt und einige Nebenzüge, und Grimmelshausen konnte sie bei Harsdörffer (bzw. dessen Freunden) lesen, von dem er, wie gesagt, auch sonst eine große Zahl von Stoffen und Motiven übernommen hat.

Ist Harsdörffer für diese Motive als Quelle erwiesen, so bedeutet das jedoch nicht, daß Grimmelshausen sie nur den Nürnbergern verdanken muß. Das soll zweierlei besagen: 1. Die bereits von älterer Forschung nachgewiesenen Quellen (Bechtold: unechter Philander[27a]; Bloedau: Fischart; Scholte: Garzonius) und die wahrscheinlich gemachten (Petersen: *Theatrum Europaeum* und d'Aubéry; Bechtold: *Guzman*) haben sich entweder an die von den Nürnbergern stammenden Motive angeschlossen, oder umgekehrt. Darüber wird noch zu handeln sein. 2. Die Nürnberger sind nur Vermittler von Stoffen und Motiven. Ihr aller Ursprung liegt letztlich bei Cervantes. Es erhebt sich also die Frage, ob Grimmelshausen auf Cervantes selbst zurückgegriffen haben kann. Die Forschung hat gerade diesem Problem eines nennenswerten unmittelbaren Cervanteseinflusses im barocken Deutschland mit größter Skepsis gegenübergestanden. Im allgemeinen gilt als ausgemacht, daß Cervantes im 17. Jahrhundert eine größere Wirkung nur in Frankreich ausgeübt habe, in Deutschland aber erst im 18. Jahrhundert mit dem realistisch-humoristischen Roman der Engländer, besonders Fieldings, eindringe. Die vereinzelten früheren Rezeptionsversuche werden dabei nicht geleugnet.

Um die Frage zu bejahen, müßte man bei Grimmelshausen Einzelzüge nachweisen, die er bei den Nürnbergern nicht finden und die er auch nicht aus einer anderen Quelle haben konnte, die aber bei Cervantes anzutreffen sind. Ein solcher Nachweis ist schwer zu führen, da Cervantes schon zu Grimmelshausens Zeit von anderen stofflich ausgebeutet wurde. Ferner besteht die Schwierigkeit, glaubhaft zu machen, in welcher Gestalt Grimmelshausen der *Don Quijote* zugänglich gewesen sein konnte. Die einzige damals vorliegende deutsche Übersetzung[28] geht nur bis zur Mitte des 23. Kapitels. Die für uns entscheidenden Partien fehlen also. Die Frage, ob Grimmelshausen die englischen, französischen oder spanischen

[27a] Vgl. auch Borcherdt, *Grimmelshausens Werke*, Bd. IV, S. 394.

[28] Pahsch Bastel von der Sohle, *Don Kichote de la Mantzscha, das ist Juncker Harnisch auß Fleckenland*, 1648. — Zur Frage der ersten deutschen Übersetzung, 1621, 1624 oder 1648, und eventueller Parallelunternehmen existiert bereits eine ganze Literatur. Vgl. z. B. Adam Schneider, *Spaniens Anteil an der deutschen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Straßburg 1898; — Tjard W. Berger, *Don Quijote in Deutschland*, Diss. Heidelberg 1908; — Pahsch Bastel von der Sohle: *Don Kichote de la Mantzscha, das ist: Juncker Harnisch auß Fleckenland.* Frankfurt 1648, hrsg. von Hermann Tiemann, Hamburg 1938, mit Nachwort; — Richard Alewyn, *Die ersten deutschen Übersetzungen des 'Don Quijote' und des 'Lazarillo de Tormes'*, ZfdPh 54, 1929, S. 203ff.; — Hermann Tiemann, *Der deutsche Don Kichote von 1648 und der Übersetzer Aeschacius Major*, ZfdPh 58, 1933, S. 232ff.; — Hermann Tiemann, *Das spanische Schrifttum in Deutschland von der Renaissance bis zur Romantik*, 1936; — C. F. Melz, *An evaluation of the earliest German translation of Don Quixote*, Berkeley 1945; — Edmund Schramm, *Die Einwirkung der spanischen Literatur auf die deutsche*, in: *Dt. Philologie im Aufriß*[1] III, Sp. 261ff. — Für die spätere Zeit vgl. Harri Meier, *Zur Entwicklung der europäischen Quijote-Deutung*, in: *Romanische Forschungen* 54, 1940, S. 227—264.

Ausgaben zu lesen vermochte, darf wohl mindestens für die letzteren glatt verneint werden. Auch der Annahme französischer Sprachkenntnisse unseres Dichters steht die Forschung sehr skeptisch gegenüber. Dennoch darf nicht völlig von der Hand gewiesen werden, daß Grimmelshausen das spanische Werk in einer französischen Ausgabe bei geringen eigenen Französischkenntnissen mit Hilfe gebildeterer Freunde oder Gönner benutzt haben könnte. Ferner ist die Existenz ungedruckter oder heute unbekannter Übertragungen möglich, wenn nicht wahrscheinlich[28a]. Eine weitere, bisher übersehene Möglichkeit bietet die niederländische *Don Quijote*-Ausgabe von 1657[29]. Für einen Deutschen, besonders wenn er wie Grimmelshausen mit niederdeutschen Mundarten vertraut war und eine so enorme Sprachbegabung besaß, war es kaum schwer, sich in den holländischen Text einzulesen.

Die Möglichkeit einer *Don Quijote*-Kenntnis Grimmelshausens bleibt also vorläufig offen. Bevor das Problem aufgerollt wird, ob die bei den Nürnbergern zu findenden Motive der Jupiter-Episode ihrerseits unmittelbar aus der cervantinischen Quelle geschöpft sein mögen, ist es vielleicht zweckmäßig zu untersuchen, ob an anderen Stellen des *Simplicissimus* oder im übrigen Werk des Dichters Entlehnungen aus dem *Don Quijote* nachweisbar oder wahrscheinlich sind. Wir wollen uns vor einer solchen sehr elementaren Argumentation nicht scheuen, denn die Frage ist brennend genug. Waren die Verbindungen zwischen Cervantes und Grimmelshausen von der Art, daß mehr als nur eine äußerliche Überlieferung unbedeutender stofflicher Einzelheiten oder ein Gestalten aus einer verhältnismäßig ähnlichen Situation heraus stattfinden konnte — daß vielleicht doch der schöpferische Funke zwischen diesen beiden innerlich verwandten Begründern des modernen europäischen Romans übersprang? — Wie gesagt, die Frage ist brennend genug. Denn zu lange hat man eigentlich die Möglichkeit der Anlehnung des *Simplicissimus* an den *Parzival* (sie kann wohl nur bei einigen Motiven des Anfangs eine Rolle gespielt haben) überschätzt und sich damit wohl auch zur Überbewertung der Entwicklungselemente im *Simplicissimus* verleiten lassen[30]. Aber die Linie Cervantes-Grimmelshausen scheint

[28a] Die Übersetzung des Pahsch Bastel lag vollständig oder unvollständig lange vor 1648 bereit. Außerdem arbeiteten H. L. Knoche im Kreise der Fruchtbringenden Gesellschaft und Moscherosch an Übertragungen. 1642—1643 wird die *Don Quijote*-Übersetzung Moscheroschs dreimal angezeigt.

[29] Dordrecht, 1657 (12°). Im Britischen Museum ist der erste Band dieser Ausgabe vorhanden. Daß ein zweiter Band erschienen war, beweisen die dort ebenfalls vorhandenen zweibändigen Ausgaben von 1669/70 und 1696 (beide 8°), deren Kupfer aus der 12°-Ausgabe von 1657 stammen, wie die Rasuren der Seitenzahlen der Kupfer beweisen (Bemerkung von Dr. Kreft, der sie dort fand). Das Werk ist den niederländischen Literaturgeschichten bekannt. Es stammt von Lambert van den Bos und trägt den Titel *Den verstandigen en vroomen Ridder Don Quichot de la Mancha*. Es hatte nachhaltigen Erfolg und wurde — freilich nach 1668 — noch mehrmals aufgelegt. Nach Te Winkel, *Nederlandsche Letterkunde*, II. Teil, 1908, ein „Beispiel vorzüglicher Prosa". Nach einem vollständigen Exemplar wird gesucht. — Ein vollständiges Exemplar der Ausgabe 1657 ist inzwischen nachgewiesen und wird für weitere Vergleiche herangezogen.

[30] Zum Problem der Gesamtstruktur und des Entwicklungsmoments im *Simplicissimus* vgl. vorbereitete größere Arbeit.

mindestens daneben von entscheidender Bedeutung. Beide Dichter — arme Soldaten übrigens in wichtigen Jahren ihres Lebens, beide nebenbei auch Verfasser langatmiger und blasser Liebesgeschichten und konventioneller Romane, die sie hoch geschätzt zu haben scheinen: *Galatea*, *Persiles und Sigismunda* hier, *Dietwald und Amelinde*, *Proximus und Lympida* dort, — beide haben in der Stellung gegen den konventionellen, gesellschaftlich anerkannten Roman sich selbst gefunden, und beide haben bei scheinbarer Sorglosigkeit ihres Schaffens, in der Form von Humor und Ironie, Tiefstes ausgesprochen und die Fülle der Welt mit Freude, aber auch mit großer Skepsis gegenüber der Beständigkeit ihrer Werte geschildert. Beide künden von der seltsamen Durchdringung von Wahn und Wirklichkeit: *Der Wahn betreugt.*

Wir bleiben also noch bei Einzelheiten: Bereits Könnecke hat zwei Parallelen erwähnt, und zwar erstens den geizigen Dragoner[32], der im Ritter von der traurigen Gestalt sein Vorbild haben soll, und zweitens das Motiv des von Katzen zerkratzten Gesichts, welches im Zusammenhang mit Olivier im *Simplicissimus* zweimal vorkommt[33]. Don Quijotes Katzenabenteuer[34] soll hierfür das Vorbild geliefert haben. Beide Hinweise wirken, für sich betrachtet, gewiß wenig überzeugend. Dazu kommen dann vorläufig noch zwei Beobachtungen aus einer unveröffentlichten Arbeit von Hanna Stiene[35]. Stiene nennt das Motiv der Klugheit der Tiere[36], das aber aus anderen Gründen ausfällt[36a] und das Motiv von den verderblichen Auswirkungen der Erfindung des Schießpulvers[37], durch welche jeder Feigling oder Schwächling den tapfersten Helden überwinden könne.

Das Motiv von der Entwertung des Helden durch die Erfindung des Schießpulvers hat Cervantes selbst wahrscheinlich aus dem *Orlando furioso* Ariosts[38], den er mehrfach benutzt hat und wo es schon H. Kurz in seiner Ausgabe nachwies. Grimmelshausen übernimmt das Motiv weder direkt von Ariost nach von Cervantes, sondern, wie Bechtold zeigte[39], aus dem vielfach benutzten[40] *Complementum*. Mit diesem ist die Übereinstimmung wörtlich.

Wir müssen uns die Untersuchung des „Katzenabenteuers“[41] wie eines

[31] Gustav Könnecke, *Quellen und Forschungen zur Lebensgeschichte Grimmelshausens*, Weimar 1926, I, S. 225, Anmerkung 1.

[32] ST, II, 29, S. 182.

[33] ST, III, 2, S. 207 und ST, IV, 22, S. 356ff.

[34] Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote von la Mancha*. Deutsch von L. Braunfels, Leipzig 1954, II, S. 450ff.

[35] Hanna Stiene, *Ein Vergleich zwischen Don Quijote und Simplicissimus*, Bonner Staats-Prüfungsarbeit 1955. Sie verneint unsere Frage der Abhängigkeit von vornherein, lehnt für das Katzenabenteuer Cervantes als Quelle ab, mit der allerdings nicht stichhaltigen Begründung, daß die Einkleidungen völlig verschieden seien. Den geizigen Dragoner erwähnt sie nicht, bringt aber den Hinweis auf die zwei anderen Entsprechungen.

[36] ST, II, 12, S. 128ff. — *Don Quijote* II, S. 114f.

[36a] Vgl. Borcherdt, *Grimmelshausens Werke*, zu I, S. 115.

[37] ST, III, 12, S. 239. — *Don Quijote* I, 38, S. 486f.

[38] 11. Gesang, 25ff. Str.; nach H. Kurz.

[39] Bechtold, a.a.O. S. 507f. [40] Bechtold, a.a.O. S. 50. [41] ST, III, 2 und IV, 22.

anderen, des „Kutschenabenteuers“[42], die beide in den Zusammenhang der Olivierhandlung gehören, hier versagen. Beide sind wichtig als Schritte auf dem Wege, beide führen weiter, aber die Erörterung würde viel Raum in Anspruch nehmen und kann, da sie eine Berücksichtigung anderer Literaturwerke und umfangreiche Vergleichungen erfordert, nur im Rahmen der größeren Arbeit erfolgen. Wir registrieren jetzt lediglich, daß sie im Fall anderweitiger Übereinstimmungen ein starkes zusätzliches Argument zugunsten einer tatsächlichen Beziehung von Grimmelshausen zu Cervantes über eine Übersetzung ergeben.

Es ist aber unbegreiflich, wieso die Bemerkung Könneckes bisher nicht ernstgenommen wurde — unbegreiflich auch, warum man selbst später einer so wichtigen Beobachtung nicht nachging. Nach meiner Ansicht häufen sich von dieser Episode ab bei Grimmelshausen die cervantinischen Anklänge. Da ist zunächst die äußere Erscheinung des gutmütigen mageren Soldaten (ST, II, 29). Könnecke hätte das ruhig sagen sollen. Wie er da einherzieht, ein Bild der Armut und des Idealismus, in einem alten zerflickten Kleid, sein Pferd *von Hunger so hinfällig | daß sich weder Schwed noch Heß vor seinem dauerhaften nachjagen zu förchten hatte*, der junge Simplicius mit seinen höchst realistischen Gedanken über irdisches Wohlergehen als Waffenträger und Schildknappe hinterdrein: das ist, wenn irgend etwas, echter Don Quijote. Das Bild des verhungerten, sparenden Herrn, der sich *in Himmel zu kommen getraut*, stellt die reine Parodie des Beute suchenden Abenteurers wie auch des hochgemuten fahrenden Ritters dar.

Simplex gerät hier einmal in die Rolle des Sancho Pansa, wie wenig später Springinsfeld, der sich auch als liebenswürdiger Helfer unseres inzwischen avancierten Helden bewährt und daneben aus der Domestikenperspektive die irren Hoffnungen des Jupiter auf ein ewiges Friedensreich in den Traum vom ungehinderten Fressen und Saufen überträgt, . . . *alsdann wirds in Teutschland hergehen wie im Schlauraffenland | da es lauter Muscateller regnet | und die Creutzer-Pastetlein über Nacht wie die Pfifferling wachsen! da werde ich mit beyden Backen fressen müssen wie ein Drescher | und Malvasier sauffen | daß mir die Augen übergehen* (ST, III, 5, S. 214). Jupiter wie Don Quijote (DQ I, 11) entwickeln ihre Vorstellung vom goldenen Zeitalter, nur daß der eine es in der Zukunft, der andere in der Vergangenheit sucht, beide aber stoßen bei ihrer Umgebung auf völliges Unverständnis. Schon von II, 29 also, dem Dragoner-Kapitel, an, wird die Erzählung gelegentlich cervantinisch, wie sie andererseits mit dem Beginn des Romans, mit der Waldjugend und der Tumbheit, dem Nichtkennen von Reiter und Pferd, dem Nichtwissen über Gott und mit der Ausfahrt im Narrenkleid gelegentlich im Sinne des *Parzival* geprägt war. Jetzt spielt sie auf der Landstraße, im Hin und Her der Abenteuer und Überfälle, während der

[42] ST, IV, 23, S. 358. Hierzu vgl. jetzt die Diss. von Erich Klingebiel, *Die Olivierhandlung in Grimmelshausens 'Simplicissimus'*, Diss. Kiel 1956 (Masch.-Schr.).

Dichter sie vorher meist im Wald, in der Garnison und im Lager ansiedelte. Vom Schmalhans-Dragoner geht es über die Jupiter-Episode bis zum Religions- und Literaturgespräch mit dem Pfarrer von Lippstadt (III, 19). Cervantes spielt bekanntlich in souveräner Weise mit der Möglichkeit, in den Roman Literaturkritik einzuführen und sogar unter Durchbrechung der literarischen Fiktion die eigenen Werke zu besprechen. Der Simplicissimus nennt ähnlich schon in III, 13, *mein Schwarz und Weiß*, das heißt den *Satyrischen Pilgram*, ein früher geschriebenes Werk Grimmelshausens, und diskutiert jetzt III, 19 den eigenen Josephsroman. (Man fragt sich, wo und wie ihn der junge Simplex geschrieben haben soll.) Dem Lippstädter Pfarrer, bei welchem sich Simplicius Bücher ausleiht, ist die Schrift in die Hände gekommen. Ähnlich wird dem Pfarrer in DQ I, 47 Cervantes' eigene Novelle *Rinconete und Cortadillo* in die Hände gespielt. Bei Cervantes wie Grimmelshausen sprechen sich die Personen gelegentlich etwas verächtlich über ihre früheren literarischen Versuche aus[43].

Hinzu kommen als auffälligere Parallelen die größeren Literaturstellen selbst. Im 18. Kapitel des III. Buches sagt Simplicius: *Ich saß zwar embsig über allerhand Büchern / auß denen ich viel Guts lernete / es kamen mir aber auch theils unter die Händ /die mir wie dem Hund das Gras gesegnet wurden: Die unvergleichliche Arcadia, aus deren ich die Wolredenheit lernen wolte / war das erste Stück / das mich von den rechten Historien zu den Liebes-Büchern / und von den warhafften Geschichten zu den Helden-Geschichten zog: Solcherley Gattungen brachte ich zu wegen wo ich konte / und wenn mir eins zu theil wurde / hörte ich nicht auff / biß ichs durchgelesen / und sollte ich Tag und Nacht darüber gesessen seyn; diese verneten mich vor das Wol-reden mit der Leimstangen lauffen. Doch wurde dieser Mangel damals bey mir nicht so hefftig und starck / daß man ihn mit Seneca ein göttliches Rasen / oder wie er in Thomae Thomaj Waldgärtlein beschrieben wird / eine beschwerliche Krankheit hätte nennen können; dann wo meine Lieb hinfiel / da erhielte ich leichtlich und ohne sonderbare Mühe / was ich begehrte / also daß ich keine Ursach zu klagen bekam / wie andere Buler und Leimstängler / die voller phantastischer Gedancken / Mühe / Begierden / heimlich Leiden / Zorn / Eyfer / Rachgier / Rasen / Weynen / Protzen / Drohen und dergleichen tausendfältigen Thorheiten stecken / und ihnen vor Ungedult den Todt wünschen.*

Diese Literaturstelle entspricht dem Thema nach den Ausführungen DQ I, 6 mit ihrer Kritik an Ritter- und Liebesbüchern, aber einem Lob der ‚*Diana*' des Montemayor und der des Gil Polo (wie im *Simplizissimus* der Arcadia), dann jedoch auch den Auslassungen des Kanonikus DQ I, 47 und 48. Sie weist aber darüber hinaus auf Don Quijote und Jupiter als Literaturnarren hin: Simplicius

[43] DQ I, 48: Der Domherr, der einmal eine Rittergeschichte begonnen hatte (er meint *daß dergleichen Arbeiten meinem Stande nicht ganz angemessen seien,*) und ST, III, 19: Simplex (*Ich antwortet / was ich geschrieben hätte / das wäre mein eigene Erfindung nicht / sondern hätte es auß andern Büchern extrahirt / mich umb etwas im Schreiben zu üben.*). — DQ I, 6 wird sogar der *Don Quijote* im *Don Quijote* verspottet. Beide Dichter gehen übrigens gelegentlich auch zum Lob oder zur Verteidigung ihrer Stücke über.

liest Tag und Nacht Heldengedichte und Liebesbücher, ohne allerdings ganz verrückt zu werden[44]. — Damit sind wir beim Thema: Don Quijote und Jupiter.

Weit ab von den Partien und Motiven des *Don Quijote*, die über Sorel oder die Nürnberger auf Grimmelshausen gewirkt haben dürften, liegt zunächst eine kleine Parallele, die erwähnt werden soll. Nach dem geglückten Überfall, mit dem der erste Teil der Jupiter-Episode abschließt, stellt sich heraus, daß Jupiter sich nicht auf einem Pferd zu halten vermag: ... *und weil ich ohne das noch läere Pferd hatte | liesse ich ihn auffsitzen | demnach er aber nicht besser reuten konte | als eine Nuß | muste ich ihn auffs Pferd binden lassen*[45]. Ähnlich wird Don Quijote in unwürdiger Weise in einem Käfig herumgeführt oder auf einen Esel gesetzt oder gelegt[46].

Es gibt aber gewichtigere Übereinstimmungen, und zwar solche, die Grimmelshausen bei Harsdörffer und seinen Freunden nicht finden konnte. Das soll nicht bedeuten, daß nicht Harsdörffer und seine Freunde sondern Cervantes unmittelbar als alleinige Quelle für die cervantinischen Züge der Jupiter-Gestalt zu gelten hat. Man darf annehmen, daß Grimmelshausen durch die Nacherzählung des Sorelschen Romans, die ja mit einem Hinweis auf den *Don Quijote* eingeleitet wird, und durch die übersetzte Anekdote des Barbiers auf den *Don Quijote* aufmerksam gemacht wurde, besonders auf die unmittelbare textliche Umgebung dieser Anekdote.

Bei Harsdörffer ist nur die Anekdote selbst überliefert. Bei Cervantes erzählt sie der Barbier dem Pfarrer und Don Quijote, um durch sie des Ritters Geisteszustand anschaulich zu machen: *Ich bitte euch, meine Herren, daß mir gestattet werde, ein kurzes Geschichtchen zu erzählen, das sich in Sevilla zutrug und das ich Lust habe mitzuteilen, weil es hierher paßt wie angegossen*[47]. Anlaß für diesen Ausfall des Barbiers waren die vorhergehenden Reden Don Quijotes. Die drei Männer sprechen zunächst von der Politik und von Regierungsformen: ... *wodurch sie den einen Mißbrauch verbesserten und den anderen gänzlich verurteilten, eine Sitte umgestalteten und eine andere aus dem Lande verbannten, und jeder von den Dreien einen neuen Gesetzgeber, einen zeitgemäßen Lykurg, einen neugebackenen Solon spielte. Und dergestalt schufen sie das Gemeinwesen um, daß es gerade so aussah, als hätten sie es in ein Schmiedefeuer gelegt und es in ganz anderm Zustand, als es gewesen, wieder herausgeholt.* Um Don Quijotes Genesung von der Narrheit genauer zu prüfen — bis dahin sprach er ganz vernünftig —, bringt der Pfarrer das Gespräch auf Neuigkeiten aus der Residenz: ... *und erzählte unter anderem, man halte für gewiß, daß der Türke mit einer gewaltigen Flotte gen Westen herabziehe.* Don Quijote deutet darauf an, er wisse, wie der König durch eine ganz einfache Maßregel der Türkengefahr begegnen könne. Als die Gesprächspartner ihm Verschwiegenheit zugesichert haben, kommt er mit seinem Vorschlag heraus:

[44] Quelle für die *Buler* ist Garzoni, *Piazza universale*, 96. Discurs (Scholte a.a.O. S. 132), eine Stelle, die ihrerseits auf Marsilio Ficino zurückgeht.

[45] ST, III, 7, 222. [46] DQ I, 5. [47] DQ II, 1.

. . . was braucht es weiter, als daß seine Majestät durch öffentlichen Ausruf verordne, es sollen auf einen bestimmten Tag alle fahrenden Ritter, die durch Spanien streifen, in der Residenz zusammenkommen? Denn wenn ihrer auch nur ein halb Dutzend kämen, so könnte einer unter ihnen sein, der allein schon genügend wäre, die ganze Macht der Türken zu vernichten. Schenkt mir Eure Aufmerksamkeit und folgt meiner Darlegung: ist es vielleicht etwas Neues, daß ein einziger fahrender Ritter ein Heer von zweimalhunderttausend Mann in Stücke haut, als ob alle zusammen nur einen einzigen Hals hätten, oder aus Zuckerteig geformt wären? Oder sagt mir doch: Wie viele Geschichten sind nicht voll solcher Wundertaten? Es sollte nur . . . heutzutage der weitberufene Don Belianes leben oder einer aus dem zahllosen Geschlechte des Amadis von Gallien! Denn wenn einer von diesen am Leben wäre und sich dem Türken gegenüberstellte, dann möchte ich den Gewinn nicht haben, den der Türke einheimsen würde. Aber Gott wird sich seines Volkes annehmen und wird ihm einen Mann bescheren [!], *der, wenn nicht so gewaltig wie die früheren fahrenden Ritter, ihnen wenigstens an mutigem Sinne nicht nachsteht; und Gott weiß wohl, wie ichs meine . . .*[48]. Es folgt dann die Anekdote des Barbiers von den Narren Neptun und Jupiter, die „hierher paßt wie angegossen".

Im Gespräch der drei Männer, bzw. in Don Quijotes Rede finden sich mehrere Entsprechungen zur Jupiter-Episode. Erstens: Die drei Männer vertreten im Gespräch eine utopische Staatsverbesserung. Man kann darin einen Keim sehen, aus dem die Utopie des Narren Jupiter hervorwuchs. Auch aus dem Gespräch wächst ja die utopische Rede des in seine Narrheit fallenden Don Quijote hervor. Zweitens: Diese utopische Rede des närrischen Ritters kann natürlich erst recht als Quelle der Jupiterschen Utopie gelten, vor allem für die kriegerischen Teile der Utopie. Hierbei spielen die weitgehenden Entsprechungen der beiden Narrengestalten eine Rolle, die noch erörtert werden muß. Drittens: Ein fahrender Ritter kann ein solcher Held sein, daß er ein ganzes Heer in Stücke haut, *als ob alle zusammen nur einen einzigen Hals hätten.* Auch Jupiter spricht von einem solchen Helden, seinem *Teutschen Helden*, der einer ganzen *Armada* auf einmal die Köpfe abschlagen kann.

Viertens: Von dem Helden heißt es bei Cervantes: *Gott wird sich seines Volkes annehmen und ihm einen Mann bescheren . . .* (in anderen Übersetzungen *einen Helden erwecken*; in der holländischen Übersetzung 1657: *. . . een op wecken . . .*). Bei Grimmelshausen ist es der Gott Jupiter, der den Helden „erweckt". Fünftens: Bei Cervantes soll der Held die Streitmacht (im spanischen Original: *armada*) der Türken zerstören. Bei Grimmelshausen zerstört der Teutsche Held das osmanische Reich.

Diese und andere Übereinstimmungen machen es uns wahrscheinlich, daß Grimmelshausen, von den Nürnbergern angeregt, auf Cervantes selbst zurückgegangen ist. Bei Cervantes fand Grimmelshausen die bei Harsdörffer auf zwei Stellen verteilten konstitutiven Züge seines Narren im Anfang des zweiten Teils

[48] DQ II, 1.

des *Don Quijote* konzentriert: Don Quijote hat sich überstudiert und *in der Poeterey verstiegen*, seine Narrheit ist partiell, sein entscheidender Charakterzug ist sein Weltverbesserertum[49]. Die partielle Narrheit teilt er mit dem Narr Neptun, worauf der Barbier ausdrücklich hinweist. Dieser übernimmt nun von seinem Leidensgenossen im Irrenhaus in Sevilla, dem Narren Jupiter, den Namen und vom strukturverwandten Don Quijote die Ursache der Narrheit (*überstudiert*) und die utopischen Züge und wird so zum Jupiter Grimmelshausens. Don Quijote, bzw. der in seinem Wahn existierende Held, der einer Armee auf einmal die Köpfe herunter hauen kann, wird zum Teutschen Helden, wobei natürlich die damals weitverbreitete Vorstellung vom Teutschen Helden[50] entscheidend mitgewirkt hat.

Manche unserer Überlegungen enthalten natürlich ein hypothetisches Element. Wir werden wahrscheinlich nie ganz die Frage beantworten können, welche der gemeinsamen Züge in *Simplicissimus* und *Don Quijote* auf eine unmittelbare Lektüre des älteren Romans in hochdeutscher oder niederländischer Übersetzung, welche auf die Vermittlung durch die dazwischen stehende Literatur der Pegnesen und Sorels usw. und welche auf die Ähnlichkeit der kulturellen Situation und verwandte Begabung der beiden Schriftsteller zurückzuführen sind. Wenn in beiden Fällen der echte Dichter sich als Herausgeber maskiert und nur die Aufzeichnungen eines Sidi Hamet-Benengeli, bzw. Melchior Sternfels von Fuchshaim oder ähnlicher Persönlichkeiten zu veröffentlichen vorgibt, so handelt es sich natürlich um die in der Literatur schon seit eh' und je gebräuchliche Fiktion des Manuskriptfundes.

Anders steht es mit der Behandlung der Kapitelüberschriften. Hier spielen Cervantes wie Grimmelshausen in ganz ähnlicher Weise höchst souverän mit der Neugier ihrer Leser. Der Sinn ist sehr häufig etwa der: „Ein hochwichtiges Kapitel. Wer wissen will, was darin steht, der muß es lesen." Das wird manchmal so ausgedrückt, daß es schwerfällt, nur an eine spontane Neuschöpfung Grimmelshausens zu glauben. Ich stelle einige wenige Beispiele nebeneinander. DQ II: *Siebenundsechzigstes Kapitel. Von dem Entschluß, den Don Quijote faßte, Schäfer zu werden und ein ländliches Leben zu führen, bis das Jahr seines Gelübdes verstrichen wäre, nebst anderen seltsamen und in Wahrheit ergötzlichen Dingen.* ST I: *Das 2. Capitel. Beschreibet die erste Staffel der Hoheit / welche Simplicius gestiegen / sampt dem Lob der Hirten / und angehängter trefflichen Instruction.* DQ II: *Neuntes Kapitel, darin erzählt wird, was man lesen wird.* ST V: *Das 23. Capitel. Ist gar ein fein kurz Capitel / und gehet nur Simplicium an.* ST IV: *Das 26. Capitel. Ist das letzte in diesem Vierten Buch / weil keines mehr hernach folget.* DQ II: *Achtundzwanzigstes Kapitel. Von den Dingen, die, wie Benengeli sagt, der Leser erfahren wird, wenn er mit Aufmerksamkeit liest.* ST III: *Das 11. Capitel. Hält allerhand Sachen in sich / von geringer Wichtigkeit und großer Einbildung.* DQ II:

[49] Vgl. H. Hatzfeld, *Don Quijote als Wortkunstwerk*, Berlin 1927, S. 5f.
[50] Petersen, a.a.O. S. 14.

Einundsiebzigstes Kapitel. Von dem, was Don Quijote und seinem Knappen Sancho auf der Heimreise in ihr Dorf begegnete. ST V: *Das 22. Capitel. Durch was vor einen nahen und lustigen Weg er wiederumb heim zu seinem Knan kommen.* — Die vergleichsweise lahmen Kapitelüberschriften der Schelmenromane und anderer Werke kommen demgegenüber, soweit ich mich erinnern kann, kaum in Frage.

In ihrer Verwertbarkeit zweifelhaft scheint mir wieder die Rolle, die Wahn und Narrheit im *Simplicissimus* außerhalb der Jupiter-Episode spielen. Don Quijote wie Simplicissimus begegnen nicht nur gelegentlich Wahnsinnigen, sie erscheinen auch selbst auf weite Strecken der Romane hin als Narren und werden den rohen und grotesken Streichen einer höfischen oder pseudohöfischen Gesellschaft ausgesetzt. — Die Epoche empfand selten Grauen und eigentliches Mitleid angesichts der Narrheit und suchte sich eher in naiver Weise an ihr zu belustigen. Wenn tiefere Geister, wie Cervantes und Shakespeare (der erste Band des *Don Quijote* erschien im selben Jahr wie der *Hamlet*) und dann auch Grimmelshausen, als erste den Wahnsinn ernst nehmen, so ergeben sich natürlich Analogien. Man sieht die Narrheit nicht mehr nur als Abweichung von der Norm, sondern versetzt sich auch in ihren Träger. Als Narr zu gelten wie Simplex beim Gubernator von Hanau oder Don Quijote bei seinem Herzog ist eine Qual, nicht mehr nur belachenswertes Faktum.

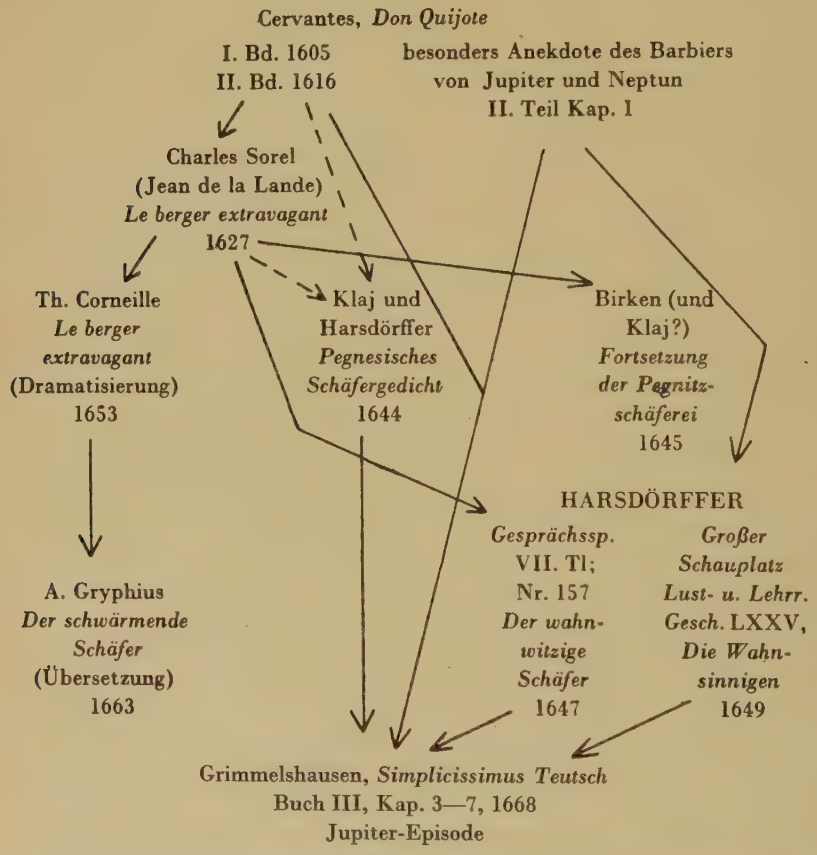
Noch ein paar gemeinsame Züge: Cervantes wie Grimmelshausen entnehmen der Renaissanceliteratur die Vorstellung von einem Wesen, das sich in immer neue Gestalten zu verwandeln vermag: der erstere Urganda, die unerkannte, aus dem Amadis; der zweite Baldanders aus Hans Sachs. — Beide Dichter verzieren ihre Romane mit fingierten Lob- und Huldigungsgedichten an sich selbst oder ihre Gestalten. Die Zeit verlangt solchen Vorspann — möge sie ihn haben! Die Maske ist stets ganz durchsichtig und nicht auf wirkliche Täuschung berechnet. Wenn man keine Lobredner hat, warum soll man sie sich nicht schaffen?

Ein letztes: Simplicius begibt sich gegen Ende des Romans zum Entsetzen seines Knan durch den Mummelsee in das Innere der Erde, wo er eine seltsame Zwischenwelt kennenlernt. Ähnlich läßt sich Don Quijote zum Entsetzen Sancho Pansas und seiner Begleiter in die Höhle des Montesino hinabseilen und will da *Dinge gesehen haben, die jedoch so ungeheuer und unglaublich sind, daß man die Echtheit dieses Abenteuers bezweifelt* (DQ II, 23). Natürlich kann die Mummelsee-Geschichte, wenn überhaupt, nicht von diesem einen Vorbild allein abgeleitet werden[51].

Wir kehren zurück zu Jupiter. Wahrscheinlich läßt sich hier am deutlichsten eine Cervantes-Tradition verfolgen. Der Jupiter ist noch oder auch schon wieder eine Don Quijotische Figur. Vom irrenden Ritter über den *Berger extravagant* führt ein Weg eindeutig zum Poeten und Wahrsager von der traurigen Gestalt. Allerdings haben wir die Gesamtheit der Quellen des Jupiter-Episode hier noch keineswegs behandelt. Über die heimische Überlieferung, die astrologischen, pan-

[51] Über die Quellenfrage, die hier ähnlich kompliziert ist wie bei der Jupiter-Episode, wird an anderer Stelle gehandelt.

sophischen und rosenkreutzerischen Elemente ist noch einiges zu sagen. Das wird in anderem Zusammenhang geschehen. Jupiter erscheint nicht zufällig an dieser Stelle des Romans, er gehört in die Reihe einer den ganzen Roman durchziehenden Gruppe von Planetensymbolen: Saturn, Mars, Sonne, Jupiter, Venus, Merkur, Mond. Auch von hier aus, das heißt vom Geistesgeschichtlichen und Formalen her, muß die Episode noch gedeutet werden. Vorläufig versuchen wir abschließend, den wahrscheinlichen Gang der Entwicklung bis zur Jupitergestalt, soweit er sich aus der cervantinischen Tradition ergibt, in einer Skizze zu veranschaulichen:



Korrekturnote: Während der Drucklegung dieser Arbeit erscheint der Aufsatz von Manfred Koschlig *Das Lob des 'Francion' bei Grimmelshausen, Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* I, 1957. Von Bedeutung ist nach meiner Überzeugung hier vor allem der Hinweis auf die humoristische und realistische Manier, bei der Grimmelshausen wohl Sorels *Francion* besonders verpflichtet sein wird. Die These der Beziehung zwischen beiden Dichtern kann noch mit weiteren bestimmten Argumenten gestützt werden. Ob der Weg des Schelmenromans aus Spanien nur über den *Francion* zu Grimmelshausen führte, wäre von anderer Seite zu untersuchen. Für uns ist Koschligs Ansicht wichtig, daß der Hortensius im *Francion*, welcher sich für den König von Polen hält, das Vorbild für den Jupiter abgegeben habe. Doch scheint der Hylas der *Pegnitzschäferey*, der sich ganz in den Vorstellungen der antiken Götterwelt bewegt und von Jupiter, der eifersüchtigen Juno und Ganymed träumt, der simplicianischen Figur näher zu stehen.

Bettinas englisches Wagnis

von

Werner Vordtriede (Madison, Wisconsin)

Das Unternehmen, ihr erstes Buch selbst ins Englische zu übersetzen, ohne die Sprache vorher gelernt zu haben, empfand Bettina als den *genialsten Streich* ihres Lebens, als ein *feuriges Spiel*[1]. Ihr Ringen um die fremde Sprache, mithilfe von Grammatiken und Wörterbüchern, halb den nur geahnten Sprachvorschriften folgend, halb die spröde Fremde absichtlich in das Joch eines ihr widerstrebenden Idioms zwingend, wurde für sie wirklich ein großes Sprachspiel. Das Ergebnis war ein neues Bettinasches Werk, ein sonderbarer linguistischer Wurf, in dem sich das Stottern des eben Sprechen lernenden Kindes eigentümlich mit den Schwüngen eines ungewöhnlich sprachbegabten Dichtergeistes mischt. Bettina tut dabei bedeutende Blicke in das Wesen der Sprache überhaupt und hat Einsichten, die ins Sprachphilosophische überleiten. So schreibt sie, nie um einen bildhaften Ausdruck verlegen, an Philipp Nathusius:

Jeden Morgen mit dem ersten Strahl am Werk, und doch kann ich im Tag nicht weiter fortrücken, weil ich jeden Augenblick Wortforschungen anstelle, die mich in Tiefen führen, und die Druckerei, die mir auf den Fersen sitzt und jeden Morgen Futter für die Pressen holt, wie die Magd den Klee für die Kuh, und ich werf's hin mit der Überzeugung der Begeisterung, und alle Worte, die längst am Strick als Opferlämmer der Moral ihres geistigen Instinkts beraubt am Altar der Schicklichkeit zur Schlachtbank geführt wurden, die hab ich losgelassen, und die springen voll Munterkeit auf dem grünen Teppich meines Buchs herum, es wimmelt von Voluptuosness-holygost, begleitet von einer Prozession, zwischen Fisch und Fleisch wandlender Amphibien. Der kühnen, vielmehr kecken Vergleiche nicht zu gedenken Heavenbasking in the sun! — das Oxfordmember [d. i. ein junger Engländer, der Bettinen anfangs beratend zur Hand ging] *fragt: ob ich mich denn woll in allen Blättern heruntermachen lassen, ich sage ja! — und während noch alle diskutieren, ob's möglich sei, hab' ich schon siebentausend Bogen abziehen lassen. Da staunen sie über meine Wortstellungen und haben eine heilige Scheu vor meinem phytonissischen Verfahren* (*Werke*, V, S. 156/57).

Wie sehr man sie heruntermachen würde, und welche Last diese siebentausend Bogen ihr noch aufladen werden, ahnte sie damals freilich noch nicht.

Fast vier Jahre, von 1834 bis 1838, wendete Bettina an diese stürmisch ergriffene Arbeit, also einen beträchtlichen Teil ihrer schöpferischen Zeit. Die vollendete Übersetzung, mit der nur hier erscheinenden Zueignung und dem eigens dafür geschriebenen autobiographischen Vorwort, muß als ein selbständiger Teil

[1] Bettina von Arnim, *Sämtliche Werke*, hg. v. W. Oehlke, Berlin, 1920, Band V, S. 156.

von Bettinas Werken gewertet werden. Das Buch ist so gut wie unauffindbar und verdient sicherlich, hier einmal in seiner Entstehungsgeschichte und Bedeutung, Schritt für Schritt, dargestellt zu werden.

Gleich nach Goethes Tod faßt Bettina den Plan zu dem Buch, das sie zur Dichterin machen sollte. Es sollte für ein Denkmal Goethes werben und die nötigen Geldmittel dazu verschaffen. Von vornherein stand fest, daß das Buch gleichzeitig auf Deutsch und auf Englisch erscheinen sollte. Man müßte eben nur rechtzeitig einen englischen Übersetzer finden. In England war gerade um diese Zeit ein großes Interesse an deutscher Literatur, Dichtung und Forschung erwacht. Die englische Übersetzung von Fürst Pücklers *Briefen eines Verstorbenen* über seine Reisen in Holland, England und Irland, die eben, 1832, erschienen war, wurde ein großer Erfolg. Das mag Bettina, die ja seit Goethes Tod mit Pückler in sonderbarer Beziehung stand und die ersten beiden Bände dem Fürsten widmete, mitbestimmt haben, auf einen englischen Leserkreis zu rechnen.

Diese Widmung hat ihre eigene Geschichte. Zunächst ermutigte Pückler Bettinen mit recht bedenklichem Rat. Er war der Empfänger von Briefen, in denen Bettina zum erstenmal ihr Goethe-Erlebnis aufzuzeichnen versuchte. Im März 1832 schreibt er ihr: *Fahre ja mit Goethe aus Deinem Leben fort, und verschweige nichts, thue Dir auch nicht den leisesten Zwang an, schreibe als sprächest Du zu Dir selbst, je schleierloser Du dastehst, je mehr kannst Du nur bei mir gewinnen.*[2] Man kann Pückler nicht davon freisprechen, seinen großen Enfluß auf Bettina sehr leichtfertig mißbraucht zu haben. Einer Ermutigung zu schleierloser Nacktheit hätte Bettina eben nicht bedurft. Aber es ist ganz deutlich, daß Pückler seinen ganzen verschwärmten Briefwechsel mit Bettina als einen literarisch-erotischen Scherz betrieb. Am Anfang glaubte er wohl auch kaum, daß Bettina ihr Goethebuch wirklich veröffentlichen würde. Am 3. April ermutigt er sie weiter, mit Worten, die grade in seinem Munde einen etwas verruchten Klang haben: *Deiner Liebe mit Goethe, Deinem mystischen Geisterverhältnis mit dem Unsterblichen folge ich mit heiliger Andacht* (Pückler, I, S. 97). Bald aber müssen ihm doch Bedenken aufgestiegen sein. Denn am 15. Dezember 1833 sehen wir sich Bettina verteidigen. Sie will von ihrer Arbeitsweise, der assoziativen Selbstenthüllung, die der Freund ihr ja selber geraten hatte, nun nicht mehr lassen: *Sie sagen mir: 'ich soll mich nicht zu sehr gehen lassen' in diesem Werk, und bedenken, daß kein Kunstwerk ohne Zwang und Mühe, und sehr verständige Sichtung zu Stande kommen könne! Hier ist nicht die Rede von einem Kunstwerk; ich muß mich ganz hingeben, ich sichte nicht* (Pückler, I, S. 156). Diese Worte lassen schon ahnen, wie sehr sich später Bettina dagegen sträuben wird, eine nur teilweise Übersetzung zu veranstalten.

Der Grund für diese Vorhaltungen des Fürsten liegt wohl darin, daß er allmählich fürchten mußte, allzusehr in Mitleidenschaft gezogen zu werden. Er

[2] *Briefwechsel und Tagebücher des Fürsten Hermann von Pückler-Muskau*, hg. v. L. Assing, Hamburg, Berlin, 1873—76, I, S. 95.

schreibt um diese Zeit ja schon die spöttischsten Briefe über die Freundin an Varnhagen, in denen er die über den Tod Schleiermachers tief Getroffene herzlos-witzig mit Goethes Bajadere vergleicht, der man zurufen müßte: *Dieser war Dein Gatte nicht!*

Bettina bat ihn, ihr ihre Briefe über Goethe wiederzugeben, da sie sie in ihrem Buche mitverwenden wollte. Das weigerte er sich hartnäckig zu tun. Varnhagen mußte schließlich den Fürsprech machen. Er bat Pückler also, der gemeinsamen Freundin die Briefe wieder auszuliefern, fügte dann aber doch an: *Die arme Bettina geht eigentlich immer selbstmörderisch mit sich um, und es ist Nächstenpflicht, ihr beizustehen, und ihr Beginnen zu hemmen* (Pückler, III, S. 173). Grade als das Buch dann fast fertig gedruckt war, im Juli 1834, wurde Bettina sehr krank. Die Widmung an Pückler hatte sie bis zum Schluß aufgehoben, und nun war sie noch nicht geschrieben: *Ich hatte aber den Auftrag gegeben, daß wenn ich sterben sollte, daß es Ihnen dennoch zugeeignet werde, der dritte Band aber dem Lord Byron* (Pückler, I, S. 259). Ursprünglich hatte sie mit dem ihr wichtigsten dritten Band, dem *Tagebuch*, andere Pläne gehabt, wie aus einem Brief an die Fürstin hervorgeht: *Ich hatte es* [d. i. das Tagebuch] *aufgespart und niemand gezeigt, weil ich es Ihm vorschlagen wollte, es herauszugeben zum Besten von Goethes Monument* (Pückler, I, S. 98).

Im Mai 1834 fängt nun der Druck der deutschen Ausgabe an. Für die gleichzeitig geplante englische Ausgabe setzte sich Bettina zuerst mit dem Verleger Lord Byrons, John Murray, in Verbindung. Am 10. Mai dieses Jahres sandte sie ein erstes Manuskriptpaket an Dr. N.-H. Julius, der in London ihr Mittelsmann war. Dieser Dr. Julius war ein kultivierter jüdischer Arzt aus Hamburg, der im Jahre 1825 von seiner Regierung nach England geschickt worden war, um dort die Quarantänegesetze zu studieren, die eben vom englischen Parlament geändert werden sollten. Er hatte dort damals Carlyle kennengelernt, der die Begegnung in einem Brief an Haddington beschreibt: [He] *almost embraced me as a father, because I had written a Life of Schiller and translated a novel of Goethe.*[3] Julius wurde nun Carlyles wichtigster Ratgeber über neuere deutsche Literatur und beantwortete dessen Fragen über den Wert Jean Pauls, E. T. A. Hoffmanns u. a. Von 1826—33 lebte Julius in Berlin, wo er mit Savigny, Steffens, Raumer, Varnhagen, Neander, Hitzig und Bettina befreundet war. Dann machte er sich zu einer Studienreise nach Amerika auf, die er aber nicht von Deutschland direkt antrat, sondern von England aus. In diesen Wochen vor seiner Amerikareise also führt Dr. Julius Bettinas Verhandlungen. Noch ist kein Übersetzer gefunden, obwohl Bettina, in dem erwähnten Brief vom 10. Mai 1834, schreiben kann: *Mein Druck geht rasch vorwärts, ich erwarte in wenigen Wochen damit zu Rande zu seyn,*

[3] Camille-Pitollet, *Lettres inédites de Thomas Carlyle, John Murray et J.-D. Aitken à N.-H. Julius*, *Revue Germanique*, IV, S. 278. Pitollet bemerkt zu dem ganzen Projekt irrigerweise: „Cette traduction projeté n'eut pas lieu et l'on sait qu'en 1839 parut en 2 vol. in-12 à Berlin, anonyme, la version anglaise."

auf jeden Fall lasse ich nicht eher erscheinen bis ich weiß ob Sie durch Ihre Vermittlung ein günstiges Geschäft gemacht haben.[4] Am 27. Mai kann Bettina ihm die ersten Aushängebogen schicken. *Ich baue auf Ihren guten Willen und Verstand, und dies ist mir ein kleiner Trost bei diesem schwindlenden Unternehmen*, sagt Bettina dazu. Sie sieht voraus, auf wieviele Schwierigkeiten sie wohl noch stoßen wird, denn im nächsten Brief, vom 4. Juni 1834, sagt sie ihm: *Sie sind der Trost von Goethes Monument . . . bei so viel Eifer und Ernst bin ich von dem Gelingen überzeugt.* Bis zum 11. Juni hofft sie, den ganzen ersten Band schicken zu können. *Es müßte das Buch aber einen sehr geschickten Übersetzer haben, weil sehr tiefe Gedanken drinnen entwickelt sind welche ich beim Vorlesen immer überschlagen habe, besonders über Zukunft, Unsterblichkeit, Ahnung, ja das allertiefste.* Sie ist sogar aus buchhändlerischen Erwägungen heraus dazu bereit, die Widmung an den mittlerweile recht berüchtigt gewordenen Fürsten Pückler in der englischen Ausgabe wegzulassen, falls das dem Buch schaden könnte. (Sie blieb aber stehen.) Im Verlauf der nächsten Wochen wird nun, entweder vom Verleger John Murray oder von Dr. Julius selbst eine Übersetzerin gefunden, Mrs. Sarah Austin.

Eine bessere Wahl hätte Bettina gar nicht treffen können. Mrs. Austin war eine schöne gebildete Frau, die Jahrzehnte hindurch mit dem ganzen geistigen England des 19. Jahrhunderts in enger Beziehung stand. Tochter hervorragender Eltern, war sie mit dem bedeutenden Rechtswissenschaftler John Austin verheiratet, bei dem der junge John Stuart Mill sich in vertrautem Umgange heranbildete. Im Jahre 1827 zog das Paar nach Deutschland und ließ sich in Bonn nieder. Von nun an wird Sarah Austin die Hauptvermittlerin und -übersetzerin deutscher Literatur und Wissenschaft in England. Seit ihrer Übersetzung der Pücklerschen Reisebriefe steht sie mit dem Fürsten in dauernder Verbindung und durch ihn mit Varnhagen. Pückler spricht von ihr als einer *wirklich merkwürdigen Frau und besonders Engländerin.* In seiner Beziehung zu ihr zeigt sich der sonst so eroberungsfrohe und ruhmgewandte Fürst ganz überraschend von einer sehr diskreten Seite. Sarah Austin unterhielt nämlich einen langen, leidenschaftlichen Briefwechsel mit ihm, über den man erst von ihrem Ururenkel in neuerer Zeit Kunde erhielt[5]. Sie hatte sich, nur nach seinen Büchern und ohne ihn je gesehen zu haben, in ihn verliebt. Alle ihre sehnsüchtigen Frauengefühle, die bei ihrem sehr trockenen Mann auf kein Echo stoßen konnten, schickt sie dem idealen Geliebten. Als es schließlich zu einer ersten Zusammenkunft kommen sollte und der Fürst ihr und ihrem Mann eine großzügige Gastfreundschaft in schwieriger Zeit anbot, ging sie dann doch nicht darauf ein. Weder sie noch der Fürst haben jemals von diesem romantischen Briefwechsel gesprochen, wie es scheint. In Varnhagens plauderfrohem Nachlaß ist nichts davon enthalten. Pück-

[4] Camille Pitollet, *Bettine von Arnim; Lettres inédites touchant la 'Correspondance de Goethe avec une Enfant', Revue Germanique*, VII, S. 558—568. Pitollet stellt hier andere unveröffentlichte Briefe „de même provenance" in Aussicht, die aber anscheinend nie erschienen sind.

[5] Gordon Waterfield, *Lucie Duff Gordon*, New York, 1937, S. 51—52.

ier selbst spricht nur immer mit bewundernder Achtung von ihr und hat sie, meines Wissens, öffentlich nur einmal erwähnt. In *Semilasso's vorletztem Weltgang* heißt es einmal: *Endlich gingen wir auch zu den hübschen Frauen über, und Lord Brougham machte uns eine sehr schmeichelhafte Beschreibung von Mistress Austin, nach der ich mich besonders erkundigt hatte.*[6]

Mrs. Austin plante, Varnhagens Rahelbuch zu übersetzen, aber ein großer Plan, ein Leben Goethes, schob sich dazwischen (Pückler, III, 160). Goethe ist ihr „Abgott", wie Pückler an Varnhagen schreibt, und sie stand mit dem Weimarer Kreis, vor allem Ottilie von Goethe und dem Kanzler von Müller in reger und ergiebiger Verbindung. Sie plante auch eine Übersetzung einer Biographie des Großherzogs von Weimar, die Pückler für sie auftreiben sollte (Pückler, III, S. 122/23). Im Jahre 1833 erschienen dann die drei Bände *Characteristics of Goethe from the German of Falk, von Müller and others.* Es ist dies eigentlich der erste umfassendere Versuch, in welcher Sprache auch immer, Goethes Leben, Werke und Umkreis im Zusammenhang zu schildern. Sie stellte dazu verstreut erschienene Bücher und Aufsätze zu einem Ganzen zusammen und ergänzte diese Texte durch lange biographische Anmerkungen, wofür sie persönliche Briefe aus Weimar benutzte. Varnhagen schrieb auf Pücklers und Mrs. Austins Wunsch eine Anzeige dieses Buches, die im September 1833 erschien (Pückler, III, S. 165).

Dieses Buch machte vor allem ihr Glück als Übersetzerin. Am 2. August 1833 schreibt John Stuart Mill an Carlyle: *Mrs. Austin is now overloaded with proposals for translating; her fame as a translator has been, very deservedly, raised much higher by this 'Falk'.*[7] Im nächsten Jahr scheint sie den Plan gehabt zu haben, Heine zu übersetzen. Jedenfalls ist Heine 1834 mit ihr zusammen und reist im nächsten Jahr nach Boulogne und Dieppe, wo er sie vergeblich zu finden hoffte (Pückler, V, S. 51). Außer ihren Übersetzungen aus dem Französischen (Victor Cousin vor allem) sind hauptsächlich zu nennen Rankes *History of the Popes*, 1840; *Fragments from German Prose Writers*, 1841, und *Germany from 1760 to 1814* im Jahre 1854. In den *Fragmenten* gab sie sehr viele kleinere Auszüge aus der zeitgenössischen Literatur. Durch den großen biographischen Anhang wurde dieses Buch zu einer ausgezeichneten kleinen Literaturgeschichte der dreißiger und vierziger Jahre. Auch ihre Tochter, Lucy Lady Duff-Gordon, übersetzte aus dem Deutschen (Niebuhr, Ranke, Sybel, Moltke u. a.). Ihre Enkelin, Janet Ross, konnte einen reichen Schatz von Briefen bewahren, von denen nur einige in Auszügen und in englischer Übersetzung in ihren Lebenserinnerungen erschienen; die meisten blieben unveröffentlicht, darunter Briefe von A. v. Humboldt, Ranke, Ottilie von Goethe, Niebuhr, Bunsen, Savigny, Schleiermacher, den Brüdern Grimm, dem Kanzler von Müller, E. M. Arndt, Heine, Pückler, Varnhagen und Fanny Lewald. Dieser ungehobene Schatz wurde jahrelang pietätvoll gehütet und in

[6] *Semilasso's vorletzter Weltgang*, München, 1914, II, S. 203.
[7] *The Letters of John Stuart Mill*, ed. by Hugh S. R. Elliot, London, 1910, I, S. 58.

einem Schrank in einem bei Florenz gelegenen Schloß aufbewahrt. Erst im zweiten Weltkrieg ist er verloren gegangen.

Diese Mrs. Austin also wurde für die Übersetzung von Bettinas Buch gewonnen. Dr. Julius schlug im Juli 1834 vor, mit der deutschen Herausgabe bis auf Weihnachten 1834 zu warten, und, was sich als so folgenschwer für das ganze Unternehmen erweisen sollte, daß Mrs. Austin nicht den ganzen Text, sondern nur die Hauptstellen übersetzen solite. Darauf antwortet Bettina in einem Brief, der am 26. Juli 1834 in London ankommt, sie könne aus verschiedenen Gründen auf eine Verzögerung der deutschen Ausgabe nicht eingehen, nicht zuletzt deswegen, weil Dümmler, ihr Berliner Verleger, die Druckkosten vorgestreckt habe und nicht so lange vertröstet werden dürfe. (Es wurde dann allerdings doch 1835, bis die deutschen Bände erschienen.) Sie fährt fort:

Der andere Punkt aber ist mir noch wichtiger bester bester Doktor Julius das ist nehmlich daß Mrs. Austin glaubt Mehreres auslassen zu müssen; bitten Sie in meinem Namen daß alles übersetzt werde es gehört zusammen und nichts kann ausgelassen werden ohne dem ganzen Schaden zu thun, alles was überflüssig war hab ich ausgelassen, so wie das ganze jetzt ist bildet es ein episches Gedicht, es darf nicht zerstückt werden. . . . und nur wenn man das ganze beisammen hat löst sich eins ins andre und rechtfertigt sich hiedurch, sollte man aber eins oder das andre ausmerzen, so würde sich immer das übrige um so schroffer stellen. . . . Den 3ten Band der wieder in sich abgeschlossen ist werde ich dem Schatten des Lord Byron zueignen.

Man kann es der musikalisch empfindenden und formenden Bettina gewiß nicht verübeln, daß sie ihr großes, symphonisch variierendes Gedicht nicht verkürzt haben will. Aber Mrs. Austins Vorschlag war der einzig mögliche und vernünftige. Sie hätte bestimmt alles Erzählende und Schildernde gebracht, die später in England so besonders beliebten Begegnungen mit Beethoven, der Frau von Staël, den Tiroler Freiheitskampf etc., und alles Träumerische, Phantasierende und erotisch Überschwängliche ausgelassen und so dem Buch zu einem großen Erfolg verholfen. England lag in jenen Jahren an einem moralischen Wechselfieber danieder. Bettinas Liebe zu Goethe mußte wie der Inbegriff alles Schamlosen erscheinen in einem Land, in dem Bücher vor allem danach beurteilt wurden, ob man sie einer Jungfrau auf den Tisch legen dürfe, ohne ihr „die Schamröte in die Wangen zu treiben", wie der beliebte Ausdruck lautet. Die recht gescheite Anna Jameson, wie Sarah Austin eine Vermittlerin deutscher Literatur in England und enge Freundin Ottilie von Goethes, schrieb dieser im Dezember 1838 mit klarer Einsicht nach Weimar: *You reproach me for my silence about Mrs. Austin. She is ever the same, my good friend and the comfort of my life. . . . She is translating Ranke's History of the Popes. — Your German histories do well here, but not your German criticism. And romance will not do for us yet, — it is above English taste.*[8]

[8] *Letters of Anna Jameson to Ottilie von Goethe*, ed. by G. H. Needler, London 1939, S. 106.

Längere Zeit muß Bettina an eine Umstimmung Mrs. Austins geglaubt haben. Sie hält sich in dieser Zeit streng an die Verabredungen und gibt nichts von dem gedruckten deutschen Text aus der Hand, bevor der englische nicht da ist; nicht einmal dem Fürsten Pückler (Pückler, I, S. 260) und ihrem Bruder Clemens, mit dem sie durch dieses Buch, nach jahrelanger Entfremdung, wieder Verbindung gewinnt[9]. Dann aber, wohl im Herbst 1834, löst sie sich von Mrs. Austin und teilt Henry Crabb Robinson, der sie in Berlin besucht, einen neuen Plan mit. Robinson berichtet in seinen Lebenserinnerungen: *Unwilling to accept of Mrs. Austin's assistance, she wrote a flattering letter to Thomas Moore, considering him as the friend of Byron and the admirer of Göthe. She had had no answer from him, and I told her she never would, Moore being a very decided enemy to literary women.*[10]

Im Januar 1835 berichtet sie Pückler: *Mit Mrs. Austin bin ich nicht brouilliert, ich hab' ihr den freundlichsten Brief geschrieben, und ihr mein Buch zum Geschenk gemacht als Zeichen meiner Achtung, da sie es nicht übersetzen will. — Man wird es aber doch übersetzen* (Pückler, I, S. 267). In einem einen Monat später geschriebenen Brief Varnhagens an Pückler erscheinen die Dinge etwas anders: *Das Buch der Frau von Arnim wird nun nächstens zu haben sein. Die englische Übersetzung unterbleibt; Mistress Austin hat mir einen großen Klagebrief geschrieben, wie verkehrt, willkürlich und ungebärdig Frau von Arnim sich in dieser Sache gegen sie benommen habe* (Pückler, III, S. 276). Also hatte Bettina doch Mrs. Austin mit der Übersetzung anfangen lassen, wie sie das ja auch in ihrem Vorwort zur englischen Ausgabe andeutet. Dabei hatte sie aber offenbar alles als zu korrekt und farblos empfunden und auf anderen, ganz unenglischen Worten und Fügungen bestanden. Doch auch die freisinnigste Engländerin wird sich nicht dazu verstehen können, „voluptuousness-holyghost" in einer von ihr gezeichneten Übersetzung stehen zu lassen.

Das Ergebnis dieser Trennung ist zunächst, daß die deutsche Ausgabe nun doch gesondert erscheint. Dümmler verlegt sie, und Anfang Februar 1835 liegt sie in den Buchhandlungen aus. Aber vorerst nur die ersten beiden Bände, der eigentliche Briefwechsel mit der Frau Rath und mit Goethe. Der dritte Band, das *Tagebuch*, das Bettina auf ausdrückliches Verlangen Goethes hin geschrieben haben will und das ihr am meisten am Herzen liegt, erscheint erst während des Sommers 1835 und wird erst in der 2. Auflage von 1837 den beiden vorausgehenden Bänden beigebunden.

Schon in diesem Jahre muß Bettina daran gedacht haben, die englische Übersetzung selbst zu machen und, da sie kein Englisch konnte, die Sprache dazu zu erlernen. Sehr bestärkt mußte sie in diesem Vorhaben durch die erste Besprechung ihres Buches in der angesehenen und einflußreichen englischen Zeitschrift *The Athenaeum* werden. Dort erschien, auf vielen Spalten des groß-

[9] Bettina an Clemens, *Corona*, VII, S. 41.

[10] Jean-Marie Carré, *Henry Crabb Robinson*, *Revue Germanique*, VIII, S. 411, von Carré aus dem Manuskript zitiert.

formatigen Blattes, am 10. Oktober 1835 eine sehr eingehende Würdigung des Buches, die mit wirklichem Verständnis für Bettina und mit genauer Kenntnis der deutschen Literatur geschrieben war. Dem Titel des Buches wurde das Schockierende dadurch genommen, daß er als *Goethe's Correspondence with a Young Lady* erscheint. Darunter konnte man sich nun leicht eine wohlerzogene, kluge junge Dame vorstellen, die einen witzig-naiven Briefwechsel mit dem olympischen alten Herrn unterhielt. Die ungezügelte Keckheit und Phantasiefülle Bettinas wird freilich nicht verschwiegen, aber liebenswürdig mit ihrer Naturliebe in Einklang gebracht: *A profound love of nature softening all that is wild and fantastic in the young writer's temperament, and suggesting a vein of eager and yet tranquil thoughtfulness* herrsche in dem Buch. Auch ist die Besprechung ganz unbefangen. Weder die Echtheit der Briefe wird bezweifelt, noch Bettinas Alter zur Zeit ihrer Entstehung; auch glaubt man Bettinen, daß sie ihr Tagebuch auf den ausdrücklichen Wunsch Goethes hin verfaßt habe. Lange Auszüge werden in eleganter Übersetzung gegeben von Bettinas erster Begegnung mit Goethe, dem Reiseerlebnis auf der Fahrt nach Aschaffenburg, einer Herder-Anekdote aus dem dritten Band und vor allem von den seither in England immer wieder zitierten Berichten über Madame de Staël. Zum Schluß heißt es dann, der Reichtum des Materials zwinge den Besprecher, in einer späteren Nummer nochmals auf dies Buch zurückzukommen (Nr. 145, S. 756).

Dies geschah schon in der nächsten Nummer, eine Woche später. Hier wurden Bettinas Gespräche mit Beethoven und ihr Bericht über die Tiroler Freiheitskämpfe und Andreas Hofer übersetzt. Dieser zweite Hinweis schließt mit Worten höchster Anerkennung: *We must now conclude; without, however, having exhausted a tenth part of the passages marked for extractions. We have, it may be hoped, exhibited enough to justify the praise bestowed upon a publication, the equal of which, in vivacity and original character, we have not met with for many a day* (Nr. 416, S. 774). Im *Athenaeum* war es höchst ungewöhnlich, einem Buch zwei lange Besprechungen zu widmen. So groß aber muß das so erweckte Interesse gewesen sein, daß die Leser der Zeitschrift noch mehr daraus kennenlernen wollten. Der Besprecher hatte ja erklärt, daß er nur einen zehnten Teil solcher Höhepunkte übersetzt habe. Jedenfalls erscheint zwei Wochen später eine dritte Besprechung, in der die Stellen über das Schicksal Carolines von Günderode übersetzt wurden (Nr. 418, S. 814—816). In Deutschland ist wenig ähnlich Eingehendes und unbefangen Preisendes über das Buch erschienen.

Es wäre nun sehr interessant zu erfahren, wer diese Besprechungen, die sicherlich unmittelbar Anlaß zu Bettinas hohen Erwartungen auf Erfolg in England waren, geschrieben hat. Der englischen Sitte gemäß erschienen sie anonym. Im Jahre 1867 brachte das *Athenaeum* einen Nachruf auf Sarah Austin, in dem es heißt: *That she was a shrewd critic many volumes of this Journal could prove, not to speak of more extended contributions to the Reviews. . . . Mrs. Austin was a frequent contributor to the Athenaeum* (Nr. 2077, S. 209). Einem Buche

Professor Leslie Marchands über die Geschichte dieser Zeitschrift ist aber zu entnehmen, daß der Herausgeber Dilke mehrere Besprecher für deutsche Bücher an der Hand hatte. Unter ihnen sei neben John Chorley Mrs. Austin die verläßlichste gewesen[11]. Da es bei englischen Zeitschriften üblich ist, später die anonymen Artikel in den Jahresbänden mit Namen zu versehen, und anzunehmen war, daß Professor Marchand sie alle zu Gesicht bekommen hatte, richtete ich eine Anfrage an ihn. Leider mußte er berichten, daß der Band 1835 nicht markiert worden war. Aber es sei erwiesen, daß Mrs. Austin viele Besprechungen im Jahre 1834 und den darauffolgenden dort veröffentlicht habe, obwohl sie nicht die einzige regelmäßige deutsche Berichterstatterin gewesen sei. Die Frage muß also offen bleiben. Nun sind allerdings grade jene Stellen, die das *Athenaeum* brachte, in Bettinas englischer Ausgabe recht gut übersetzt. Man könnte annehmen, daß sie noch von Mrs. Austins erster Zusammenarbeit mit Bettina herrühren. Da sie aber im Wortlaut von den *Athenaeum*-Stellen ziemlich stark abweichen, läge es wiederum nahe, an jemand anderen als Mrs. Austin für die Buchbesprechungen zu denken. Sollte sie dennoch die Verfasserin sein, was mir trotz allem wahrscheinlich erscheint, so stellen diese Besprechungen ihrem Charakter das beste Zeugnis aus, da sie sich durch den Ärger im Vorjahr so gar nicht beirren ließ. Daß sie dies in der Tat nicht getan hat, geht aus der biographischen Notiz hervor, die sie, allerdings fünf Jahre später, ihrem Buch *Fragments from German Prose Writers* über Bettina angefügt hat. In dieser Sammlung brachte sie einige Seiten aus Bettinas Goethebuch in eigener, neuer Übersetzung. Es ist dies Bettinas reizende Vignette, in der sie erzählt, wie die kleinen Prinzessinnen bei der Frau Rath nach Herzenslust pumpen durften, während die Erzieherin eingeschlossen wurde. Mrs. Austin schreibt in einer Anmerkung dazu, diese Begebenheit müsse allerdings solchen Menschen lächerlich erscheinen, die in sich selbst und in ihren Manieren das Vorbild menschlicher Herrlichkeit sähen und in denen das *rein menschliche* (so Sarah Austin selbst, in deutschen Worten) unter künstlichen und engen Regeln ganz erdrückt sei.

Das heikle Problem der in diesem Jahre, 1841, längst vorliegenden englischen Ausgabe des Goethebuches mußte Mrs. Austin in ihrer Anmerkung natürlich berühren; sie tat es mit Takt:

Frau von Arnim translated her correspondence with Goethe into English herself, and it might therefore seem unnecessary for me to give any extracts from it; but as I do not think the book is extensively known [ein sublimes Beispiel für angelsächsisches „understatement"], *nor very well suited to the English palate, nor, lastly,* [also erst an dritter und letzter Stelle] *that Frau von Arnim can handle your language with sufficient skill to do justice to her mastery over her own, I have ventured a few passages.*[12]

[11] Leslie A. Marchand, *The Athenaeum, A Mirror of Victorian Culture*, University of North Carolina Press, 1941, S. 219.

[12] Sarah Austin, *Fragments from German Prose Writers*, London, 1841, S. 264.

Das sind sehr versöhnliche Töne. Aus Mrs. Austins Tagebuch ihrer Deutschlandreise in den Jahren 1842 und 1843 ist auch zu ersehen, daß sie am 18. Januar 1843 in Berlin wieder mit Bettina zusammentraf. Diesmal zeigte sie sich allerdings fast nur als konventionelle Engländerin und hatte wenig Verständnis für Bettinas heftigen Freiheitsdrang und kindliches Spiel mit Gott. Es verlohnt sich wohl, dieses für Bettina so aufschlußreiche Gespräch, das in Deutschland nicht bekannt ist, hier genauer anzuführen. Man unterhielt sich auf Französisch. Mrs. Austin teilte offenbar die Scheu vieler Engländer, die Deutsch vollkommen lesen können, es aber nicht sprechen wollen.

Bettina suchte Sarah Austin auf und blieb zwei Stunden lang in reicher Gesprächslaune bei ihr. Man sprach über Verbrechen, Strafe, Gefängnisse, Erziehung und Ehescheidungsgesetze. Wie gern hätte da Mrs. Austins Herz höher geschlagen, die ja in England in liberalen Kreisen ganz in Reformbewegungen stak. Aber Bettina packte das alles so ganz anders an, als die ernsten Statistiker, denen Mrs. Austin so gern lauschte. Sie sprach, so empfand es die Zuhörerin, als gescheite Frau, deren Originalität aber immer durchsetzt war von großer Eitelkeit und einer ihr ganz unbewußten großen Unwissenheit der wirklichen Verhältnisse. Statt Statistiken hatte sie kühne und edle Gefühle. Mit völligem Selbstvertrauen mischte sie Wahrheit und echte Einsichten mit Unsinn. Und dennoch muß Mrs. Austin immer wieder Bettinas treffende Ausdrucksweise bewundern. Als man über das sogenannte Eheglück und traute Heim in Deutschland sprach, rief Bettina aus: *Qu'est-ce que cela me fait? Est-ce que je me soucie de ces nids qu'on arrange pour propager?* Unter den Staatsministern weiß sie nicht einen, der ihr Begeisterung einflößen könnte: *They are all like frogs in a big pond—well, well, let them splash their best, what have we to do with their croaking?*

Auch Bettinas tiefen Gerechtigkeitssinn bewundert Mrs. Austin; vor allem als Bettina gegen die Torheit zu Felde zog, die glaubt, man könne Gewohnheitsverbrecher und tief eingewurzeltes Laster mit Gesetzen und Gefängnisstrafen ausrotten. Als Bettina aber, Schleiermacher zitierend, sagte: *Le péché est une grâce de Dieu*, fragte sich die Engländerin in hilfloser Verwirrung: *But what did she mean?* Sie kommt zu dem Schluß, daß dies nur wieder so ein Satz sei, der Aufsehen erregen will. Da also war Mrs. Austin ganz Engländerin und ganz Kind ihres Jahrhunderts. Öffentliche Moral, Gesetzgebung, Reformen, ja, darüber kann man sprechen. Aber die Sünde als transzendentes Erlebnis begreifen, das widerspricht aller Bürgermoral und klopft zu ungemütlich an die gute Eichentür des ehrlich erworbenen Gewissens. Aber Bettina ließ nicht locker. Sie las Stellen aus einem Brief Schleiermachers vor. Er handelte von zwei Menschen *who had one would call a criminal attachment for each other*, wie Mrs. Austin taktvoll ihrem Tagebuch anvertraut. Darüber schrieb nun Schleiermacher, er sei hier wie immer der Meinung, daß was Gott zusammengefügt habe, der Mensch nicht scheiden solle. Das war Mrs. Austin zu viel. Diese völlige Umkehr dieses Satzes, den man in England ganz anders anwendet, veranlaßt

sie zu den zwei Ausrufen, mit denen ihre Tagebuchnotiz schließt: *If this were known in England! And he so pious, so eloquent a divine!*[13]

Das Interessanteste und Wichtigste an diesem Bericht ist aber die unbehagliche Bewunderung, die spöttische Verwunderung und schließlich die unverhohlene Freude am eigenen common sense, mit der eine gebildete und durchaus nicht enge Engländerin auf Bettinas blinden humanitären Eifer, ihre zügellose Bildersprache und ahnungsvolle Erkenntnisse reagiert. Was war da von einem englischen Durchschnittspublikum zu erwarten?

Als demnach die *Athenaeum*-Besprechungen Bettina zu Gesicht kamen, konnte sie nicht wissen, wie das englische Leserpublikum, selbst das literarisch gebildete, ihre liebende Selbstenthüllung und munteren Sternenträume aufnehmen würde. An die Literatur wurden nur die engsten moralischen Maßstäbe gelegt, und in Goethe sah man vor allem den gefährlichen Jugendverderber. Im Januar schrieb Thomas Hood an seinen Freund Charles Wentworth Dilke, den Herausgeber des *Athenaeums: I must tell you how delighted we were with Bettine on the first notice of her letters in the Athenaeum & how disappointed and disgusted with her in the second.* Hood verschrieb sich, nicht die zweite, sondern die dritte muß seinen verächtlichen Widerwillen gegen Bettina erregt haben. Er wirft Bettina vor, daß sie sich, wie Charlotte, die die Pistolen küßt und sie für Werther abstaubt (in jenem andern, auch so unmoralischen, Buch), am Selbstmorde ihrer Freundin weide. Wie wenig Verständnis der englische Dichter, der hier aber nur typisch für den englischen Leser jener Zeit ist, für deutsche Literatur aufbringen konnte, geht daraus hervor, daß er zwar aus Deutschland schreibt, aber anfügt: *Verily, I am out of humour & confess it honestly, with all things German nearly but their country & their wine. . . . I wish to like 'em but I can't.*[14]

Wenige Monate später, im Januar 1836, erschien eine weitere englische Besprechung von Bettinas deutschem Buch im *Foreign Quarterly*. Bettina ist hier nur der Vorwand, um mit dem sittenverderbenden Goethe und der ganzen deutschen Literatur abzurechnen. Der Aufsatz ist so lustig, daß er hier in Auszügen wörtlich mitgeteilt sei:

Had this book been published in England, and were it consecrated to the memory of an English bard, as it is to that of a German, we should have been forced to believe one of two things—either that the authoress of it was mad, or that the whole was intended as a hoax to make the memory of the great Weimarian sage appear ridiculous. We much doubt, however, whether such a work could possibly have appeared in England; it is one of the most rank German productions that has crossed the channel since "The Sorrows of Werther" first were moaned over to us through France. . . . An extravagant exuberance of fancy and feeling, wild irregular shootings of thought, a sort of dreamy intangible floating upon clouds, and a bold disregard of

[13] Janet Ross, *Three Generations of English Women*, London, 1888, I, S. 176.
[14] *Letters of Thomas Hood*, ed. by Leslie A. Marchand, New Brunswick, N. J., 1945, SS. 44—45.

the common conventional rules of social propriety—these are some of the familiar elements of what is called kat' exochen German.

Das Buch kann der Besprecher überhaupt nur dadurch entschuldigen, weil Deutschland das Land ist, *where everything is printed*, denn *in Germany every everybody publishes everything*. Bettina läßt es fehlen an *that modesty and delicacy of feeling which is the greatest beauty of female character*. Mildernde Umstände für Bettinas Schamlosigkeit findet er allerdings in Gründen, die ganz merkwürdig die boshafte, soziologische Erklärung Heines vorwegnehmen, mit der er Goethes Künstlertum, wenige Jahre später in seiner Romantischen Schule, erklärt. Der erboste englische Kritiker schreibt: *In Germany the feelings and the fancies of women are and must be a thing of much more importance than in England, . . . because the Germans . . . are prevented by the political constitutions under which they live from applying their minds to the actualities and the utilities of existence.* Wie wenig dieser Vorwurf grade Bettina trifft, die sich nur allzu feurig in die Verfassungsfragen stürzte, immer wieder dem König darüber schrieb und schon in den nächsten Jahren ihr Königsbuch zusammenstellte; die sich für die durch Verfassungsbruch stellenlos gewordenen Brüder Grimm in vielen Briefen überall einsetzte, ebenso wie für die Befreiung Kinkels aus politischer Haft, und eine flammende Broschüre für die entrechteten Polen schrieb, konnte und wollte der Besprecher freilich nicht wissen. Wo Bettina gelobt wird, geschieht es auf Kosten Goethes. Ihre Briefe, so wird einmal zugegeben, *are instinct with a Promethean fire of poetry, with the want of which his* [d.h. Goethes] *own productions have been often, and not altogether unjustly, reproached.* Auch für eine Kritik an Wilhelm Meister wird Bettina lobend auf die Schulter geklopft, denn *the trifling character of many parts of that work, when contrasted with the deep moral seriousness of the age to which it was addressed, is really pitiful, and Bettina seems to have felt this as much as Wolfgang Menzel or the patriots of 1813.* Man merkt, woher der Wind weht. Scharfer Tadel trifft Goethe daher auch dafür, daß er, statt auf Bettinas Begeisterung über den Tiroler Befreiungskampf einzugehen, sich diesen Gedanken ganz verschließt und in eben dieser Zeit seinen unmoralischen Roman *Die Wahlverwandtschaften* schreibt (XXXII, S. 182—189).

Der Einfluß, den Wolfgang Menzels Bücher auf das Goethebild in England hatten, ist gar nicht zu überschätzen, wie aus dem Zitierten hervorgeht. Wenige Monate vorher, im Oktober 1835, war in derselben Zeitschrift, *The Foreign Quarterly Review*, und ohne Zweifel aus derselben Feder, eine lange, entzückte Besprechung von Menzels beiden goethefeindlichen Büchern erschienen. *Die Deutsche Literatur* (1828) hatte eben ihre zweite Auflage erlebt, und Menzels *Geschichte der Deutschen* war 1834 bis zum 21. Buch gediehen (XXXI, 1—13). Und ein paar Monate später erscheint in der so vornehmen und gut orientierten *Edinburgh Review* ebenfalls eine Besprechung über Menzels Literaturgeschichte, in der er sehr gelobt wird für sein kritisches Vermögen, das der *indistinctness and speculation* jener Kritiker vom Schlage der Schlegel und Tieck weit überlegen

sei. Er bekämpfe mit den Waffen des Witzes und des Verstandes, aber doch auch mit der Herzenswärme dessen, der die bösen Folgen für die Literatur erkenne, den Geist moralischer Gleichgültigkeit, nämlich den Geist und die Tendenz der Werke Goethes (LXIII, 442—469).

Man sieht, die Besprechung im *Foreign Quarterly* entsprach weit eher der damaligen englischen Einstellung, als der freudige Gruß im *Athenaeum*. Und während hier also klar gesagt wurde, daß ein Buch wie das Bettinas in England überhaupt nicht würde erscheinen können, bereitet die immer Optimistische ihre eigene englische Übersetzung vor. Sie hatte sich nun mit dem Verleger Longman in Verbindung gesetzt und ihm eine fertige Übersetzung angeboten[15].

Die erste unmittelbare Angabe über das unwahrscheinliche Unternehmen findet sich, wie so vieles, in dem nie versagenden, boshaften Tagebuch Varnhagens. Er hat einmal in einem Satze die Haltung seines Tagebuchs trefflich gekennzeichnet: *Was ich schreibe? fragen mich Alle! Laßt mich doch lieber nicht schreiben, ihr seid sichrer dabei!*[16] Varnhagen hat einen scharfen, ungütigen Blick, aber er hat uns mit seinem vielbändigen, meist vorzüglich formulierenden geheimen Tagebuch eine Fundgrube von nur bei ihm zu erfahrenden Einzelheiten hinterlassen. Alles weiß er, alles sieht er. So auch am 2. April 1837, da er wieder grade rechtzeitig seinen witternden Kopf zum Fenster herausgesteckt hatte:

Dieser Tage sah man vierzig Ballen schönen weißen Papiers in die Druckerei von Trowitzsch fahren; sie sind ein Teil der viel größeren Zahl, welche zu der englischen Übersetzung des Buchs von Bettinen erfordert werden, denn siebentausend Exemplare sollen gedruckt, nach England gesandt und dort verkauft werden. Jedermann hat Bettinen abgerathen, Gelehrte, Buchhändler, Geschäftsleute, jedermann versichert, die Sache könne nicht glücken, sie müsse den größten Schaden bringen; aber Bettine beharrt in ihrem Vorsatz und in ihrer Hoffnung.

Er fügt dann noch an:

Daß alle Gründe dagegen sind, leuchtet auch mir ein: aber der standhafte Eifer macht mich zweifelhaft; vielleicht ist eine echte Eingebung dahinter, und gegen den Instinkt eines genialen Sinnes werden alle Gründe zu Schanden; vielleicht entspricht der Erfolg dennoch Bettinens Erwartung, wer kann sagen, es sei nicht möglich? Mich soll verlangen, wie die Sache ausgeht! Theil nehmen an dem Geschäft möcht' ich freilich nicht! (Varnhagen, I, S. 42).

Übrigens erwähnt Varnhagen, trotz dieses Verlangens, die englische Ausgabe seltsamerweise nie mehr, obwohl er Bettinen in den folgenden Jahren regelmäßig sieht und über ihre Gespräche und Tätigkeiten Aufzeichnungen macht. Man könnte da leicht auf den Gedanken kommen, daß Bettinas Übersetzung nie zustande kam, wie das ja mancher Gelehrte, wie etwa Pitollet, tat.

[15] Auf Anfrage beim Verlag Longmans, Green & Co. in London wurde mir mitgeteilt, daß sämtliche Verlagskorrespondenzen dem „Blitz" von 1940 zum Opfer gefallen sind.

[16] *Tagebücher von K. A. Varnhagen von Ense*, her. v. L. Assing, Leipzig, 1861, I, S. 171.

Bettina hat sich offenbar mit der Übersetzung der ersten beiden Bände im Jahre 1836 befaßt und ist jetzt bereit, mit dem Druck anzufangen. Im Spätherbst 1837, wenn sie Varnhagen das fertige Werk übersendet, gibt sie ihm auch Einzelheiten über ihr Verfahren an:

Die Sonette des ersten Bandes sind das Erste, was ich, im Finstern tappend, an's Licht brachte. Dann hab' ich die zweite Hälfte des zweiten Bandes und endlich fünfzig Kartons des ersten übersetzt, das alles war wie Wetterleuchten und dann um so tieferes Dunkel in der mir ganz unbekannten Sprache.
Mein Tagebuch hab' ich in ahnender Dämmerung mit häufig durchziehendem Nebel übersetzt, Schwanken und Wanken und Taumeln mit schwärmenden, lärmenden Unmöglichkeiten, die ich zu bändigen habe, das ist mein Tagewerk, und ich kann ein Liedchen davon singen, was Kopfzerbrechen heißt, denn eben bin ich noch damit beschäftigt, als sei mein Kopf ein Mauerbrecher; seitdem ich die englischen Rezensionen gelesen, hab' ich Mut gekriegt, alles was ich im deutschen Tagebuch ausgemerzt, dem englischen wieder einzuverleiben.[17]
Dies hat sie, wie wir später sehen werden, in der Tat getan.

Hält man daneben die Briefstelle an den Kanzler von Müller, ein paar Monate später, vom 31. März 1838, in der sie aufzählt, wodurch sie bisher 10000 Thaler an der englischen Ausgabe verloren habe, so wird es ziemlich klar, was sie selbst übersetzt hat. Hier spricht sie von einer fünffachen Korrektur (der Drucker war ja Deutscher) und von beinahe 60 Kartons, *die vom Übersetzer schlecht verstanden und umzudrucken waren* und von *Übersetzungskosten*. Dazu kamen natürlich die Kosten für das schöne Papier, das Varnhagen erspäht hatte und das sich bis heute schön und stark gehalten hat, den Druck, den Versand und die sehr hübschen Stahlstiche, die jedem Band vorgebunden sind (Goethe's Mother, The Author of Werther, Where he wrote Werther, Bettinas Goethedenkmal in Umrißzeichnung und Goethe auf dem Totenbett, lauter feine saubere kleine Kunstwerke). Ganz ähnlich wie im Brief an Varnhagen fährt Bettina dann fort:

Mit großer Anstrengung hab ich das Tagebuch selber übersetzt, kein Engländer, kein Deutscher konnte die Ausdrücke dazu finden. Da ich kein Englisch kann und keine grammatikalische Kenntniß habe, so war dies in den Augen der Philister eine Unmöglichkeit, die ich zu ihrem Erstaunen überwunden. Gestern hab ich den letzten Bogen in die Presse geschickt nebst einer kleinen Vorrede an die Engländer.
Nun folgt die Aufzählung der Schwierigkeiten beim Übersetzen, ähnlich wie im eben von ihr fertiggestellten englischen Vorwort. Dann fährt sie fort:

Den Einwendungen meiner englischen Rathgeber Trotz zu bieten hatte ich die Vermessenheit, und meinen Gedancken Eingang zu verschaffen in das Reich der englischen Sprache erschuf ich mir Worte. . . . Da ich keinen Vermittler im fremden Land habe, so muß ich selbst alle Seegel aufspannen um nicht Schiffbruch zu leiden .... Dies mein Tagebuch klingt so schön naiv, rein harmonisch, der Text im Englischen

[17] K. A. Varnhagen von Ense, *Briefe*, hg. v. L. Assing, Leipzig, 1865, II, S. 328.

ist deutlicher einleuchtend wie im Deutschen, er ist vermehrt beinah um einen Bogen den ich noch aus meinen früheren Papieren ausgezogen habe.[18]

Ganz ähnlich schreibt sie an ihren Bruder Clemens im April 1838:

Ich hab den 3ten Theil meines Buchs ins Englische übersetzt, ich konnte zwar kein Englisch, und ich habe deshalb die müheseeligste Arbeit unter der Sonne gehabt, besonders da meine Berather 1stens durchaus den Inhalt nicht begriffen 2tens nie einerlei Meinung waren, was der Eine wollte war dem andern ein Greul ich mußte mir also eine eigne Straße wählen mit der ich zufrieden bin. man druckt am letzten Bogen wenn es Dir Spaß macht schicke ich Dir gern ein Exemplar.[19]

Und schließlich an Philipp Nathusius im August 1837, noch während der Übersetzungsarbeit:

. . . und dabei die Forderungen auf der Druckerei an fünfzig Kartons, die ich in dem ersten Band machen mußte, nachdem er fertig gedruckt war, in einer Sprache, die mir bis jetzt fremd war; aber da ich sehe, daß die Engländer verdrießliche Naturen sind, die ihrer Sprache den Hals zuschnüren, so trage ich kein Bedenken, ihr das Busentuch ein wenig zu lüften und ihre Reize preiszugeben, sollte auch das ganze Publikum meiner lachen (Bettina, *Werke*, V, S. 189).

Daraus ergibt sich also folgendes Bild: zuerst hat Mrs. Austin oder das Gremium späterer englischer Übersetzer den ersten Band und die erste Hälfte des zweiten Bandes übersetzt unter Auslassung der Sonette. Dabei wurden etwa fünfzig Druckseiten des ersten Bandes nicht völlig wörtlich übersetzt. Nach ihrer Trennung von Mrs. Austin behält Bettina das schon Übersetzte bei, überträgt als erstes die Sonette selbst und fügt, da man schon alles gedruckt hatte, die etwa fünfzig Kartons, d.h. gesondert hereinzuklebende Seiten, für die nur kursorisch übersetzten Druckseiten nachträglich ein. Für die zweite Hälfte des zweiten Bandes hat sie noch Mitarbeiter, die ihr raten und an der Übersetzung teilnehmen, ohne jedoch Bettina verhindern zu können, ihren Rat, wann immer es ihr paßte, in den Wind zu schlagen und eigene Formen zu erfinden. Nur der dritte Band ist ganz von ihr. Ihr reges Sprachgefühl hatte sie mittlerweile mit der fremden Sprache viel vertrauter gemacht. Um Bettinas Methode und wortschöpferische Phantasie kennenzulernen, wird man vor allem den dritten Band untersuchen müssen. Daß sie für den zweiten Band wohl zwei auf ihrer Bildungsreise begriffene junge Engländer aus Oxford und Cambridge zu Mitarbeitern hatte, geht aus einem Brief an Philipp Nathusius vom Juli (vermutlich 1837) hervor: *Was mich so in Anspruch nimmt, ist die Übersetzung dieses Buchs, die ich ganz allein mache, denn die Kembridschmember und Ochsfordmember haben wirklich ein Windmühlengeklapper gemacht mit der Sprache, daß ich sie alle mußte verabschieden* (*Werke*, V, S. 156). Wir kennen auch den Namen, Charles MacCarthy, eines dieser Engländer (Varnhagen, *Briefe*, III, S. 332).

[18] Bettina an Kanzler von Müller, 14. Band der Schriften der Goethe-Gesellschaft, Weimar, 1899, S. 301—304.

[19] Bettina an Clemens, *Corona*, VII, S. 47.

Dasselbe geht aus einer klatschhaften Notiz hervor, die, wohl aus dem Umkreis Varnhagens kommend, im Oktober 1837 in dem ihr so schlecht gesinnten *Foreign Quarterly* erscheint, hervor. Dort heißt es u.a.:

Though assured by good judges, that the warmth of the unrestrained effusions of a glowing imagination, which marks Bettina's correspondence, so far exceeds the bounds authorized by English laws of decorum, that the work, faithfully translated, would not be tolerated on the table of any English family, she has nevertheless persisted in her design, and employed two Englishmen to translate it under her own inspection, nay, in some degree assisted herself in the task, though she has had to learn English for the purpose (XXXIX, S. 120/121).

Aber mit der Erwähnung des dritten Bandes habe ich vorgegriffen. Zunächst erscheinen bei Longman, mit vorgesetztem Titelblatt, die beiden ersten Bände im Oktober 1837[20]. Sie wurden ihm also in fertig gedrucktem Zustand geschickt, und Longman war eine Art Kommissionsverlag für Bettina.

Es erscheinen ein paar wenige Besprechungen. Das *Athenaeum* verhält sich diesmal kühl und vornehm, widmet dem Werk sechzehn Zeilen, statt der früheren drei langen Besprechungen. Zwar wird auf diese hingewiesen, aber jetzt eben doch bezweifelt, daß das Werk als ganzes dem englischen Geschmack entspräche, da es zu deutsch sei. Aber diesmal wird nicht der bekannte englische Familientisch als letzte Instanz für Qualität in Anspruch genommen, sondern nur vorsichtig gesagt: *It is for the few, rather than the many*. Mrs. Austins Name wird gar nicht erwähnt. Bettina sei offenbar ihre eigne Übersetzerin, wird vermutet (Nr. 520, S. 769).

Die *Literary Gazette* bringt mehrere Auszüge, findet das Buch zwar sonderbar, aber bemüht sich ausdrücklich, es nicht nur lächerlich zu finden, sondern ihm vorsichtig etwas abzugewinnen. Es sei *an exotic flower that would find no growth on our quiet and cold soil*. Unter den zitierten Stellen sind auch zwei Anekdoten aus Goethes Kindheit, deutlich zitiert zu dem Zweck zu zeigen, welch ein unpädagogisches Geschrei man schon um das kleine Kind gemacht habe. Merkwürdigerweise werden auch hier weder Mrs. Austin noch die Art der Übersetzung erwähnt (Nr. 1082, S. 651). Die um ein Jahr verspätete Anzeige im *Gentleman's Magazine* (Oktober 1838) tut das aber: *The translation (if such it can be called) was made at Berlin, evidently by a German who fancied he under-*

[20] Welche Verwirrung über die Erscheinungsdaten dieser Ausgabe herrscht, geht aus dem einzigen Aufsatz hervor, der die englische Ausgabe näher bespricht: Heinrich Mutschmann, *Sarah Austin und die deutsche Literatur*, *Neuere Sprachen*, XXVII, S. 97—128. Dort heißt es u. a. „Jedoch kann weder der Name des Verfertigers noch das Jahr dieser Übersetzung mit Sicherheit angegeben werden. Bettina behauptet, die Übersetzung selbst verfaßt und zu diesem Zwecke erst die Sprache erlernt zu haben, vielleicht mit Hilfe englischer Freunde. . . . Longman hatte aber den Verlag abgelehnt; und so erschien die Übertragung, vielleicht als ein Verzweiflungsakt, in Berlin (bei Veit and Co.) 1838 (*Diary of a Child*) und 1839 (*Goethe's Correspondence With a Child*)." Da die Bettina des Briefwechsels bei Germanisten nun einmal als „Lügnerin" gilt, darf man ihr natürlich kein Wort glauben. Und doch hätte Herr Mutschmann, falls er Englisch versteht, sich leicht davon überzeugen können, daß Bettina hier die Wahrheit berichtet.

stood English. Dann folgen recht gut übersetzte Auszüge, die fast dieselben sind, wie seinerzeit im *Athenaeum* (Nr. 164, S. 393). Im *New Monthly Magazine* wird das Buch nur als soeben erschienen erwähnt; der Berichterstatter hat sich offenbar nicht die Mühe genommen, auch nur einen Blick hineinzuwerfen. Er nimmt es nur zum Anlaß, um sich über Goethe zu entrüsten:

We doubt the value of Goethe's services to general literature. . . . The extravagance combined with the commonplace, the violence of language with the feebleness of idea, can deserve panegyric from none but German taste. . . . Schiller is a noble name in a nobler class of productions; but for maudlin sensibility, and dreamy metaphysics, it is impossible to have any just respect. The misfortune of such teaching is, that it affects the rising generation, makes every youth, who desires to be thought a genius, begin by being a profligate (LII, 568).

Sicherlich hat Bettina dem Ansehen Goethes in England sehr geschadet. Zwar hatten die Bücher von Menzel und vor allem der *Werther*, *Die Wahlverwandtschaften* und die schelmische Philine schon Empörung genug hervorgerufen. Aber jetzt mußte man auch noch vermuten, daß eine Art teutonischer Intrige eingefädelt würde, um einen Goethekult zu organisieren. Bettina hat die schon vorhandenen Tendenzen in England gestärkt. Es wäre gewiß aufschlußreich, die Kurve der englischen Goethe-Schätzung einmal genau zu verfolgen. Sie war wohl in diesen Jahren auf ihrem Tiefstand. Später, unter Matthew Arnolds Führung, steigt sie dann wieder sehr hoch.

Gleich nach der Drucküberwachung der ersten beiden Bände muß Bettina sich an die Übersetzung des dritten Bandes gemacht haben. Ende März 1838 ist sie damit fertig; Ende April wird, wie man aus dem Brief an Clemens sah, am letzten Bogen gedruckt. Mittlerweile aber hat der ausbleibende Erfolg der in England vertriebenen Bücher zum ersten Mal Bettinas hochgemute Hoffnungen gedämpft. Sie versucht alles, um die Ausgabe doch noch zu retten und verfällt dabei auf einen Plan, dessen ganze Abenteuerlichkeit sie im Jahre 1838 allerdings noch nicht erkennen konnte. Sie will nämlich den dritten Band, das Tagebuch ihrer Liebe, der Königin Viktoria widmen. Ein Jahr vorher hat die viktorianische Zeit angefangen, als die junge Königin den Thron bestieg. Ende März 1838 bittet Bettina den Kanzler von Müller, der immer treu zu ihr hielt, er möge es bei der Großherzogin von Sachsen-Weimar erreichen, daß diese die englische Königin zur Annahme der Widmung stimmt. Der Plan, den Band dem Schatten Lord Byrons zu widmen, wird jetzt also aufgegeben. Die Queen schien Bettina die rechte Nachfolgerin für Lord Byron (*Briefe*, K. v. Müller, S. 304).

Aber das leidenschaftlichste und unkonventionellste Buch seiner Zeit ist der Königin Viktoria nie gewidmet worden. Später hat Bettina, auf Anraten englischer Freunde, noch versucht, den Prinzgemahl Albert zum Schutzherrn ihres Buches zu machen. Da hat die preußische Legation in London aber rasch gehandelt, um das zu vereiteln. Ein Mitglied der Legation forderte Bettina auf, ihm selbst das Buch zu geben, damit er es dem Prinzen überreichen könne. Er

war später auf seine Umsicht, das Buch auf diese Weise verschwinden zu lassen, stolz und rühmte sich dieser Tat, was der armen Bettina zu Ohren kam. Als Friedrich Wilhelm IV. Ende der vierziger Jahre in London war, versuchte Bettina es noch einmal. Diesmal wollte sie den ihr oft so wohlgeneigten König um die Gnade bitten, selber beim Prinzen Albert als Vermittler für ihr Buch aufzutreten. Aber wieder wurde ihre Bitte abgefangen. Dies alles teilt sie später dem König nachträglich mit[21].

Im Mai 1838 weiß auch Varnhagen, daß die englische Ausgabe völlig gescheitert ist und teilt dies dem Fürsten Pückler mit (Pückler, III, S. 362). Als ihr Sohn Freimund im Juli (vermutlich 1838) mit Louis Brentano (wohl dem Sohn ihres Bruders Georg) in London ist, haben die beiden Auftrag von Bettina, *meine englische Übersetzung dort in Gang zu bringen*, wie sie an Clemens schreibt[22]. Im September dieses Jahres bittet Bettina Varnhagen um ein Verzeichnis literarischer Freunde in England, *um das Buch doch endlich flott zu machen* (Varnhagen, *Briefe*, III, S. 332).

Mitte Oktober erhält Bettina von ihrem englischen Verleger die ersten Abrechnungen. Das war nun eine traurige Überraschung. Zu den 10000 Thalern, die sie bei der Herstellung des Buches schon verloren hatte (wobei übrigens auch die ganzen Einnahmen aus den zwei deutschen Auflagen zugeschossen wurden), erfährt sie nun, daß Anzeigen, Fracht, Zoll etc. schon 120 Pfund Sterling verschlungen haben, während sie im Ganzen nur dreizehn Pfund eingenommen hat. Aber während Bettina von diesen vorläufigen Niederlagen erfährt, übersetzt sie, allein, am dritten Band weiter, und kann der demütigenden Nachricht doch noch anfügen:

Ich werde mich noch eine Weile mit dem Sprichwort durchschlagen, daß nicht aller Tage Abend ist; ich nehme alle Schwierigkeiten als ein Geschenk der Schicksalsgöttin, die dem Gelingen meines Vorhabens hierdurch das Verdienst vergrößert. Sollte es so leicht sein, Goethe's Monument auf diese Weise aufzustellen, so wäre der Welt hierdurch nicht vollkommen Zeugniß geboten, wie organisch das Geschick von einem Genius unter den Menschen gebildet ist, denn ich fühle kein Ermatten und kein Verzagen, und bin ganz organisch in die Laufbahn dieses Meteors hineingezogen, daß ich diese letzte sichtbare Blüthe seiner irdischen Geschicke hervortreiben muß (Varnhagen, *Briefe*, III, S. 336).

Ein schönes Zeugnis für Bettinas nie ermattende hohe Denkart.

Gegen Mitte Oktober 1838 fragt Bettina bei ihrer Schwester Gunda von Savigny an, ob Leo, deren jüngster Sohn, die Bücher schon nach London geschickt habe, da sie den Abgang der Bücher *an Brentano in London* melden müsse[23]. Das kann man nur auf die Versendung des dritten Bandes beziehen.

[21] Ludwig Geiger, *Bettine von Arnim und Friedrich Wilhelm IV.*, Frankfurt a. M., 1902, S. 192.

[22] Bettina an Clemens, *Corona*, VII, S. 42—43.

[23] *Die Andacht zum Menschenbild; unbekannte Briefe von Bettina Brentano*, her. v. W. Schellberg und F. Fuchs, Jena, 1942, S. 261.

Ihr Neffe Leo muß die Sache pünktlich abgemacht haben, denn einen Monat später berichtet Bettina dem jungen Nathusius:

Das Denkmal hat Schulden. . . . Die beiden ersten Bände der Übersetzung sind über Jahr und Tag in England, aber nicht ins Publikum gekommen, das Tagebuch konnte kein Mensch übersetzen, kein Deutscher, kein Engländer kam mit zu Rande, ich hab's selbst übersetzt, ohne ein Wort Englisch zu können, das war eine steile Martinswand und ich Kaiser Max staune, wie ich da hinaufkam. — Vor vier Wochen ist dies letzte Buch nach England abgegangen (*Werke*, V, S. 220).

Umgeben von so vielen pessimistischen Ratgebern, die auch jetzt noch als „rückläufige Kassandren" alle recht zu behalten schienen, muß es Bettina sehr erfreut haben, von einer ihr maßgeblich erscheinenden Stelle aufs freundlichste ermutigt zu werden. Rosa Maria Assing, Varnhagens Schwester, hatte Bettinen ihre Freundin Eliza Sloman geschickt. Die Slomans waren englischer Herkunft (Elizas Vater war ein Hamburger Reeder), und Eliza muß wohl annähernd zweisprachig gewesen sein. Die später als Frau Eliza Wille mit Richard Wagner und Mathilde Wesendonck so Nahverbundene gab Bettina nun einen, vielleicht verhängnisvollen, Zuspruch:

Welch ein großer Trost war mir daher, schreibt sie an Rosa Maria Assing, *die Erscheinung Ihrer liebenswürdigen Freundin, die mit der melodischsten Stimme ein Englisch aus meinem Korrekturbogen herauslas, was an Grazie und Anmut dem Gesang der Nachtigallen nichts nachgab. O! dachte ich, wenn es so schön klingt, so muß der Sinn gewiß auch schön sein und verständlich, und ich habe auf das Urteil Ihrer Freundin Eliza Sloman eine sehr glückliche Zuversicht gewonnen für meine Übersetzung, denn Ihre Freundin meint, es sei zwar eine Sprache darin, wie sie selbst noch kein Englisch gelesen, aber um so rührender und ganz klar und deutlich. — Ich bin sehr erfreut über das Urteil und glaube fest, daß es Wahrheit ist; sie wollte mir nicht bloß schmeicheln damit* (Varnhagen, *Briefe*, III, S. 330).

Ganz klar und deutlich? Welch ein ahnungsreiches Gemüt muß Eliza Sloman gehabt haben, wenn sie solche Sätze ganz klar fand:

And now in the dazzling glimmer of my tears, I see him cloud-compelling walk a silver-lining path, casting a claim at me to follow! — I lack! — hard before, he stepped this cloudy style (III, S. 292).

Es sind liebliche Worte, aber sie eilen dahin in einem „wolkigen Stil".

Da wir unter dem Datum des 2. Februar 1839 in der Liste neu eingetroffener Bücher im *Athenaeum* die dreibändige Ausgabe unter dem Verlagszeichen von Longman verzeichnet finden, können wir, bei der Promptheit dieser Zeitschrift annehmen, daß der dritte Band mit einem gedruckten Titelvorsatz in den letzten Januartagen 1839 bei Longman auflag. Auch in der neuen Bücherliste der *Edinburgh Review*, Januar bis April 1839, finden wir das Buch vermerkt, nicht allerdings unter der Rubrik *Biography*, sondern unter *Novels, Tales and Romances*.

Dieser dritte Band nun vernichtete Bettinas Ansehen völlig in England. Wo man vorher noch zurückhaltend in der Wertung gewesen war, kann man sich

jetzt an offener Verhöhnung gar nicht genug tun. Selbst das *Athenaeum*, wenn auch weit gemäßigter, als die meisten anderen Zeitschriften, endet seine ganz kurze Anzeige mit den Worten:

Throughout the whole book we hardly know whether is the most remarkable,— the rhapsodical and mystical poetry of certain passages, or the comicality of the Anglo-German Malaprop in which they are rendered (Nr. 592, S. 169).

Daß Bettinas Englisch dem grotesken Kauderwelsch der unsterblichen Mrs. Malaprop aus Sheridans Meisterkomödie *The Rivals* verglichen wurde, gab es allerdings ganz, und nicht ganz zu Unrecht, der Lächerlichkeit preis. Sprach ja die wackre Mrs. Malaprop von den *allegories on the banks of the Nile*, wenn sie Alligatoren meinte, und brüstete sie sich doch mit ihrem *nice derangement of epitaphs*, wenn sie das feine Arrangement ihrer Epitheta kennzeichnen wollte.

So finden alle Besprecher Bettina nur noch grotesk und begnügen sich meistens damit, Teile aus dem zehn Seiten langen Vorwort abzudrucken, wie es etwa das *Gentleman's Magazine* tut, um nur als einzigen Satz hinzuzufügen: *The Diary itself we must leave to the patience of our readers; for we have failed in our endeavour to decipher it* (Mai, 1839, S. 522).

The Literary Gazette, die sich in der früheren Besprechung noch mit schonendem Verwundern bemüht hatte, gerecht zu sein, beginnt diesmal: *In this volume Bettina Arnim, 'the child', who was, we fancy, a well-grown lass, and is a married woman, becomes more truly German, less English, and more grotesque and entertaining than ever. Take the Dedication*, die dann zitiert wird. Dann folgen einige *droll examples* aus dem Vorwort mit Kommentaren über „somnambules Übersetzen". Bettina hatte sich ja selbst ihres „phytonissischen Verfahrens" gerühmt. Nach einigen Stellen aus dem Buch selbst, ruft der Kritiker witzig aus: *What is Mesmerism or Animal Magnetism to this?* Und ganz zum Schluß stellt er fest, daß in Deutschland platonisch Lieben der größten Liebesraserei in anderen Ländern zum Verwechseln ähnlich sehe (Nr. 1152, S. 99).

Bettina hatte für diesen dritten Band zwei einleitende Texte verfaßt. Die Widmung, in der Form eines ekstatischen Grußes, ist nun schließlich an die englischen Dichter gerichtet:

To the English Bards
Gentlemen!
The noble cup of your mellifluous tongue
so often brimmed with immortality, here filled
with odd but pure and fiery draught, do not refuse
to taste if you relish its spirit to be
homefelt, though not homeborn.
Bettina Arnim.

In dem darauffolgenden langen Vorwort, *Preamble* genannt, erzählt Bettina in Umrissen die Entstehungsgeschichte dieser Übersetzung. Mrs. Austin wird

ohne jede Bitterkeit als erste Mitarbeiterin genannt. Sie beschreibt dann das linguistische Fieber, das sie ergriff und das sie alles andere vergessen ließ, während sie mit Grammatiken und Wörterbüchern die Nächte hindurch mit ihrer Sprachfindung rang. Lebte Lord Byron noch, sagt sie, so hätte er ihre Mühen gelobt und sie selber um dieses Buches willen geliebt. Aber nun, da er tot ist, hat sie keinen Freund und Fürsprech mehr in England. Darum fordert sie hiermit ihren Verleger Longman auf, dieses Vorwort in der *Edinburgh Review* und in der *Quarterly Review* zum Abdruck zu bringen.

Keine der beiden Zeitschriften hat dieser Bitte willfahrt. Nicht einmal besprochen wurde das Werk dort. Erst Jahre später bringt die *Quarterly Review* eine Besprechung, die so scharf war, daß sie einer Abschlachtung Bettinas für alle Zeiten gleichkam. Im Dezember 1843 nämlich erschien dort ein zusammenfassender Aufsatz über sie. Der hämische Ton, immer ad hominem, übersteigt jedes kritische Maß. Zunächst wird Bettina als nahe Kusine jenes glänzenden und hocherfinderischen Baron Münchhausens genannt. Das aber sei ja das Schlimmste nicht. Nicht die Phantasien, sondern die Wirklichkeiten dieser Briefe seien das Anstößige. Damit kann nun der Kritiker alles, was er eben noch als Lüge gerügt hat, gleichzeitig zur Wahrheit stempeln und seinen *disgust for the old fool* zum Ausdruck bringen. Über ihr jüngstes Buch, das Königsbuch, kann sich der Besprecher nicht genug wundern, *to hear that a work treating the Scriptures, and especially the observance of the Sabbath, not only with ridicule, but with the grossest ribaldry, can be openly dedicated by one of his own subjects to that monarch.* Als unanständiges, häßliches altes Weib steht die Dichterin am Ende da (LXXIII, 164—174).

Diese Besprechung schoß soweit übers Ziel, daß jeder billig Denkende sich verletzt fühlen mußte. So entstanden aus ihr für Bettina zwei edle Streiter, die ihre Farben trugen. Beide im Jahre 1845.

Der erste, im *Foreign Quarterly*, nimmt den im Vorjahr, 1844, erschienenen *Frühlingskranz* zum Anlaß, um eine sorgfältige Darstellung von Bettinas Leben und Charakter zu geben, soweit es sich in ihren Büchern spiegelt. Es scheint ein allgemeines offenes Geheimnis zu sein, daß die *ingenious virulence*, mit der Bettinas Charakter angegriffen wurde, nur dadurch zu erklären ist, *daß sie das Ergebnis von „female malignity" ist.* Er ruft nun der anonymen Verleumderin ein "Honi(e) soit qui mal y pense" zu. Besser als sich zu entrüsten wäre es gewesen, *mit Triumph zu zeigen, "that female excellence depends upon something higher than prudence".* Am Ende der vielen Auszüge aus Bettinas Büchern rät er seinen Lesern, diese Schätze zu würdigen und dabei die Pflicht des moralischen Anstoßes (*which is of all duties the most scrupulously discharged*) außer acht zu lassen. Die Kritikerin selber aber solle es doch so machen, wie die Frauen bei Aristophanes, die ihre Empörung über die Heroinen des Aeschylos und Euripides an sich selber rächten, indem sie sich umbrachten. So übersetzt er witzig zwei Aristophanische Verse: *Because you have made honest gentlemen's wives and respectable ladies determine, To*

drink prussic acid in horror and shame at a girl so outrageously German (XXXIV, 165—176).

Am Ende dieses Jahres erscheint dann noch in *Blackwood's Magazine* eine zweite Verteidigung, *A Few Words for Bettina*. Sie ist allerdings etwas zweischneidig. Die Liebe und Bewunderung gilt hier nur der eigentlichen Bettina, die im Jahre 1810 gestorben sei, dem echten, geistvollen, munteren Kind, nicht der Frau, die diese Frische nun zurechtstutze (LVIII, 357—365). Damit ist die öffentliche Stellungnahme zum Leben und zu den Dichtungen der genialen Frau in England auf längere Zeit beendet.

Bettina hat es ihren englischen Kritikern leicht gemacht, sie zu verspotten. Heute aber, nachdem Doughty, James Joyce, Samuel Beckett, William Faulkner und Herman Broch die Prosasprache eingeschmolzen haben, um sie aus dem Schmelztiegel mit neuen Formen und Verbindungen wieder hervorzuziehen; da wir Cocteaus deutsche Verse, Rilkes französische Gedichte, Hemingways bewußte Nachahmungen spanischer Wortverbindungen, Borchardts Übertragungen und Thomas Manns Sprachversuche nicht belächeln, sondern als legitime Möglichkeiten von Sprachfindung und Ausdruckserweiterungen werten, ist es möglich, Bettinas Versuch auch mit anderen Augen zu sehen. Wenn es auch immer komisch bleibt, wenn sie sich aus dem Wörterbuch aus Versehen das falsche Wort herausholt und die Syntax aus Unkenntnis mißhandelt, so kann man doch nicht übersehen, daß das Ganze ein bewußtes Experiment war. Bettina wollte, wie sie immer wieder deutlich macht, gar kein herkömmliches Englisch schreiben, sondern eine neue Sprache erschaffen, die Erstarrungen, denen in jeder Sprache die Worte anheimfallen, auflösen. Hinzu kommt, daß sich das *Tagebuch* vor allem sprachlich fast ganz in den Geist-, Phantasie- und Seelenregionen bewegt und dabei alle jene Worte benutzt, die von jeher die Verzweiflung jedes Übersetzers aus dem Deutschen sind, diese völlig unübersetzbaren philosophisch-psychologischen bildhaften Prägungen, die die deutsche Begriffssprache so konkret machen; also Worte wie innerlich, Innigkeit, Gemüt, Geist, Ahnung, Anschauung etc. Hier könnte man, ohne Herablassung, eine wirkliche stilistische Untersuchung vornehmen, um das eigentlich sprachschöpferische Genie Bettinas zu erkennen.

Aber noch aus anderen Gründen ist die Untersuchung dieses dritten Bandes von Interesse. Bettina hatte ja an Varnhagen geschrieben, sie fühle sich versucht, auch die Stellen, die sie in der Originalfassung ausgelassen hatte, dem englischen Buch wieder einzuverleiben. Das hat sie wirklich getan. Die Seiten 217—19, 222—26, 233—246, 260, 275, 279—90, 301—307, im Ganzen also etwa fünfunddreißig Seiten, sind nur in der englischen Fassung zu finden. Otto Mallon hat einmal Waldemar Oehlkes Ausgabe der sogenannten *Sämtlichen Werke* berichtigt, indem er viele Aufsätze, Gedichte und kleine Gelegenheitswerke angab, die Oehlke nicht aufgenommen hatte[24]. Dabei hätte er auch diese fünfunddreißig

[24] Otto Mallon, *Bibliographische Bemerkungen zu Bettina von Arnims sämtlichen Werken*, *Zeitschrift für deutsche Philologie* LVI, S. 446—465.

Seiten, die Widmung an die englischen Dichter und das Vorwort zum *Tagebuch* erwähnen müssen. Ja, eigentlich verdiente das ganze englische *Tagebuch* als neues selbständiges Werk der Reihe von Bettinas Werken einverleibt zu werden. Wann wird man in Bettina Deutschlands größte Dichterin wirklich erkennen und ihr Gesamtwerk wirklich vorlegen?

Ferner erinnert man sich wohl noch, daß Bettina dem Kanzler von Müller von einer fünffachen Korrektur schrieb, die sie den englischen Bänden angedieh. Eine solche Mühe und Sorgfalt konnte auf die beiden Originalausgaben von 1835 und 1837 nicht verwendet werden. Zwar weisen die englischen Bände noch immer eine große Anzahl offenbarer Druckfehler auf. Das ist ja, da sie in Berlin von einem deutschen Drucker hergestellt wurden, nicht allzu verwunderlich. Dennoch haben wir in der englischen Ausgabe einen viel sichereren Schlüssel für die Textherstellung des Originals. Das hat Jonas Fränkel bemerkt. Seine 1906 erschienene kritische Ausgabe von *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* greift immer wieder auf die englische zurück und da auch vor allem auf den dritten Band, um einen fraglichen Wortlaut sicherzustellen[25].

Es ist erstaunlich und fast unbegreiflich, feststellen zu müssen, daß eine Veröffentlichung, über die es so viele Zeugnisse in Briefsammlungen, Memoiren und Zeitschriften gibt und die einem Gelehrten wie Jonas Fränkel vorgelegen hat, dennoch so viele Schwierigkeiten aufgibt, wenn es sich darum handelt, ihre Text- und Editionsgeschichte zu erhellen. Tatsächlich aber findet man bis 1933 in den wenigen spärlichen Erwähnungen der englischen Ausgabe immer das Jahr 1838 als Erscheinungsjahr angegeben. Aber in diesem Jahr wurde ja keine Ausgabe veranstaltet, sondern nur der Berliner Druck des dritten Bandes. Im Jahre 1933 veröffentlichte dann Otto Mallon seine Bettina-Bibliographie. Da sieht man, daß einem so gründlichen und gewissenhaften Gelehrten mehrere Irrtümer unterlaufen, wo es sich um die englische Ausgabe handelt. Nr. 28 a, b, c erscheint als *Goethe's Correspondence of a Child*, statt *With a Child*. Er nennt dies „Bettinas eigene Übersetzung" und vermerkt, ein Verlag sei nirgends angegeben. In Wirklichkeit ist dies ja keine Ausgabe, sondern es sind nur die, noch ohne Verlag, für Longman gedruckten Bände; auch stellen sie keineswegs Bettinas eigne Übersetzung in allen Teilen dar, wie wir gesehen haben. Unter Nr. 30 a, b, c beschreibt er dann die 1839 bei Longman erschienene dreibändige Ausgabe. Er hält sie für ein ganz andres Buch als Nr. 28, denn diesmal bemerkt er dazu: „englische Übersetzung, von Sarah Austin (?)". Ein Exemplar habe er nicht auftreiben können; so ist ihm denn auch der Fehler unterlaufen, die Seitenzahl für den zweiten Band falsch anzugeben: „397 S." statt 347 Seiten, wie in Nr. 28[26].

Von den siebentausend Exemplaren, die Bettina drucken ließ, sind eben kaum noch welche vorhanden, da Longman seine unverkäuflichen Bände wohl bald

[25] Bettina von Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, hg. von Jonas Fränkel, Jena, 1906, Einleitung.

[26] Otto Mallon, *Bettina-Bibliographie*, *Imprimatur*, IV, S. 141—156.

einstampfen ließ. Nur auf den englischen Bibliotheken (British Museum, Bodleian) haben sich Exemplare erhalten. Einige Stücke aber behielt Bettina offenbar in Berlin für sich zurück. Die beiden mir vorliegenden Exemplare müssen aus dem Bestand kommen, der nie nach England geschickt wurde. Das eine (Mallon Nr. 28) trägt keine Titelblätter für die ersten beiden Bände, und eine Jahreszahl, 1838, nur auf dem Titelblatt des dritten Bandes. Das andere (Mallon Nr. 29) ist eine sogenannte Scheinauflage oder Titelausgabe. Diesmal sind Titelblätter gedruckt worden mit dem Verlagsvermerk *Expedition des v. Arnim'schen Verlags* mit dem Datum 1839. Mallon löst das anfänglich völlig verwirrende Problem dieser Ausgabe höchst einleuchtend: „Keine wirkliche neue Auflage, sondern Titelausgabe von Nr. 28 a, b, c, mit demselben Inhalt. Die Jahreszahl ist rückdatiert; Bettinas Familienverlag wurde erst 1844 gegründet; vermutlich aus 1849." Bis zum Aufhören des Arnimschen Verlags finden wir die englische Übersetzung unter den vom Verlag zu beziehenden Büchern angeführt. Aber der Rest dieser Titelausgabe ist wohl schließlich auch eingestampft worden.

So endet ein vier Jahre lang anhaltendes dichterisches Abenteuer, das wohl nirgendwo seinesgleichen hat, beinahe ohne Spuren.

Miszellen

Die Todeszeichen im Nibelungenlied

von

Gerhard Eis (Heidelberg)

Vom Ger durchbohrt, ist Siegfried noch fähig, Hagen mit dem Schild niederzuschlagen. Dann verläßt ihn die Kraft: er kann sich nicht mehr auf den Füßen halten und sinkt in die Blumen.

987 *Erblichen was sîn varwe: er'n kunde niht gestên.*
sînes lîbes sterke diu muose gar zergên,
wand' er des tôdes zeichen in liehter varwe truoc,
sît wart er beweinet von schœnen vrouwen genuoc.[1]

Er schilt die feige Tat und empfiehlt sein Weib Kriemhild dem König Gunther, dann versagt ihm die Stimme. Er stirbt in den Blumen, die von seinem Blute naß sind.

998 *Die bluomen allenthalben von bluote wurden naz.*
dô rang er mit dem tôde. unlange tet er daz,
want des tôdes wâfen ie ze sêre sneit.
dô mohte reden niht mêre der recke küen' unt gemeit.

Statt *des tôdes wâfen*, wie die Mehrzahl der Handschriften bietet, liest A *des tôdes zeichen*[2], statt *ie ze sêre* haben die Handschriften Ihd = C *in ze sêre*[3]. Dieselbe Formel verwendet der Dichter dann nochmals beim Tode Irings:

2069 *Sîn varwe was erblichen, des tôdes zeichen truoc*
Irinc der vil küene; daz was in leit genuoc.
genesen niht enkunde der Hâwartes man.
dô muost' ez an ein strîten von den von Tenemarke gân.

Die Bedeutung der Wörter *des tôdes zeichen* und — damit zusammenhängend — auch *des tôdes wâfen* ist bis heute nirgends richtig angegeben worden, obwohl diese Stellen sehr große Beachtung gefunden haben. Die Aufmerksamkeit wurde durch Jakob Grimm auf sie gelenkt, der sie — auf der Suche nach mythologischen Spuren — heraushob, weil sie ihm von einem personifizierten Tod zu zeugen schienen.

Grimm deutete das *zeichen* (das er als Singular nahm) als „Heerzeichen (Fahne oder Speer)", das der als Heerführer vorgestellte „*Tôt*" „den Sterbenden gleichsam anheftet, womit er sie berührt, seinem Heer einverleibt". „So verstehe ich *des todes zeichen*

[1] Zitate nach Helmut de Boors Neuausgabe von Karl Bartschs Ausgabe (*Das Nibelungenlied*, Wiesbaden 1956).

[2] Justus Lunzer, *Des Todes Zeichen*, ZfdA 66, 1929, S. 101—115; darin S. 103. Es ist klar, daß hier nur *wâfen* richtig ist; an der fehlerhaften Lesart von A hat — so viel ich sehe — nur Friedrich Panzer, *Studien zum Nibelungenliede*, S. 73, festgehalten, allerdings ohne Betonung, vielleicht ohne besondere Absicht, denn er braucht diese Lesart für die dort von ihm behandelten Gedankengänge nicht.

[3] Friedrich Panzer, *Studien zum Nibelungenliede*, 1945, S. 73.

tragen“[4]. Bereits in dieser Aussage sind die Vorstellungen unklar. Geschieht die Einberufung zum Totenheer durch Anheftung oder durch Berührung oder durch beides? Aber Grimm fügte dazu noch eine weitere Vorstellung: „Es kann aber auch den Nebenbegriff enthalten, Todeswunde empfangen haben, die dann als sein Zeichen und Wappen gilt“. Auch Karl Bartsch sah bei den Stellen den personifizierten Tod vor Augen, aber ihm schien es, daß der Tod nicht als Heerführer der Toten, sondern wie ein grimmiger überlegener Feind mit dem sterbenden Siegfried ringt, ihn besiegt und zeichnet und dadurch zu seinem Eigentum macht. „Der Tod hatte ihn mit bleicher Farbe gezeichnet, ihn dadurch gewissermaßen als sein Eigentum bezeichnet“[5]. Er versteht *des tôdes wâfen* als „Waffe des Todes“ und verweist dazu auf die im Mhd. Wb. verzeichneten Stellen andrer Dichtungen, in denen der personifizierte Tod mit einer Waffe (Pfeil, Speer, Barte) vorkommt. „Dem Tode werden Waffen beigelegt“. Eine andre, aber gleichwohl den Grundirrtum Grimms ebenfalls enthaltende Auffassung vertrat Karl Müllenhoff, der dieser Formel erstmalig eine ganze Abhandlung widmete[6]. Ihm ist *des tôdes zeichen* die Wunde: „Die tötliche Wunde ist gleichsam ein Mal, das dem Tode Verfallenen aufgedrückt wird und sie als sein Eigen kennzeichnet“. Dieses Mal erinnert ihn an die Marken, „jene Wahrzeichen der Personen und ihrer Habe, die in der Gestalt den Runen, in dem Gebrauche unseren Wappen sich vergleichen und darin ihnen vorangehen“. Dieses *tôdes zeichen* sei „ganz im Sinne unserer ältesten Poesie“ und die Formel *des tôdes wâfen* diesem nur „nachgebildet“. Er hält daher die Lesart von A für richtig: *des tôdes zeichen ie ze sêre sneit*. Im Anschluß an Müllenhoff und zu dessen Verteidigung gegen einen zweifelnden Einwand August Lübbens[7] erklärte Wilhelm Scherer: „Des Todes *zeichen* ist sein Handzeichen, sein *hantgemâl*, womit er das ihm verfallene Eigentum *übersigelt*. Der Beobachter erkennt, daß jemandem dies Zeichen aufgedrückt wurde, an dessen Erbleichen. . . . Die Todesblässe ist nicht selbst des Todes Zeichen, sondern die Würkung desselben, so daß sie gleichsam als des Todes Wappenfarbe angesehen werden kann“[8].

All diese Deutungen hat Justus Lunzer zusammengestellt und kritisiert. Als seine eigne neue These verkündete er in seinem Aufsatze: „A hat den Tod als Herrn eines Waldes betrachtet, die Menschen sind seine Bäume. Jene, die der Tod zum Fällen bestimmt, zeichnet er mit seinem *hantgemâl*; sind es Recken, so ist dies *hantgemâl* die Todeswunde“[9]. In jenen Handschriften aber, die in Strophe 998 nicht *zeichen*, sondern *wâfen* bieten, bedeutet *des tôdes zeichen* „nur ‘Zeichen des Todes’, nirgends sein Heerzeichen oder Wappen. Der Dichter hat mit dem Ausdruck die blasse Farbe

[4] *Deutsche Mythologie*, 4. Aufl., S. 706f. (zitiert von Lunzer a.a.O., S. 101); die erste Auflage der *Deutschen Mythologie* erschien 1835.

[5] Karl Bartsch, *Untersuchungen über das Nibelungenlied*, Wien 1865, S. 208.

[6] Karl Müllenhoff, *Des Todes Zeichen*, ZfdA 11, 1857, S. 254ff.

[7] „Diese Lesart ist nicht recht verständlich, da von dem Zeichen, als ‘Todeswunde’ gefaßt, schwerlich gesagt werden kann, daß es schneide; wenn man *zeichen* als ‘Wappen’ nehmen wollte, würde das Prädicat *snîden* auch unpassend sein . . . Richtiger ist daher wohl die gemeine Lesart . . . *wâfen* . . .“ (nach Lübbens *Wörterbuch zu der Nibelunge not (liet)* von Lunzer a.a.O., S. 104 zitiert).

[8] Zs. f. d. österr. Gymn. Jg. 17 (1866) S. 485 (von Lunzer a.a.O., S. 104 zitiert). Zu der verzwickten Tüftelei Scherers bemerkt Lunzer: „Ein Zeichen, das erst ein Zeichen braucht, damit man es als Zeichen erkennt, ist kein Zeichen“.

[9] Lunzer a.a.O., S. 107.

eines Verblutenden gemeint. Ein Vergleich des Todes mit einem menschenähnlichen oder übermenschlichen Wesen liegt in der Anwendung nicht"[10]. Mit dieser Auffassung ist Lunzer der richtigen Lösung nahe gekommen, doch hat er sie noch nicht klar erkannt. Er vermochte mit seiner Abhandlung den phantasievollen Interpretationen, die sich mit großer Zähigkeit um *des tôdes zeichen* ranken, noch nicht den Lebensnerv abzuschneiden. Mit seiner „Marke", die der Tod „den zum Fällen bestimmten Bäumen, den ihm verfallenen Helden, einschneidet", hat er Edward Schröder das Stichwort für das „Scharbeil" gegeben, „mit dem der Anteil jedes Anerben an zu fällendem Bauholz in der Markwaldung gezeichnet wurde" und für das „dem gegenwärtigen Waldhammer entsprechende 'Schlageisen', mit dem ein bestimmter Buchstabe, ein Wappen oder eine sonstige Marke, die an der Schlagseite des Eisens haftete, in einen Schalm des Baumes eingehauen wurde"[11].

Der Auffassung Schröders ist niemand beigetreten. Aber die all diesen Deutungen zugrunde liegende Vorstellung einer Personifikation des Todes ist in die Fußnoten der Textausgaben eingedrungen und wirkt von dort her bis auf den heutigen Tag. So erläutert z.B. Paul Piper *des tôdes wâfen* als „das Schwert des Todes", das Siegfried allzu bitter geschnitten habe[12]. Es ist auf diese Weise beinahe dahin gekommen, daß es gar nicht mehr Hagens Ger war, der den größten Helden fällte. Beim Tode Irings ist *zeichen* bei Piper „ein eingedrücktes Mal", und dabei ist angeblich „wohl hauptsächlich an die Farbe gedacht, welche der Sterbende trägt"[13]. Auch noch die neueste Ausgabe von Helmut de Boor steht auf diesem Boden. Zu Strophe 987 wird erklärt: „Der Tod hatte Siegfried 'gezeichnet'. Das Bild denkt wohl an die mit dem Kreuz gezeichneten Kreuzfahrer" und zwar *in liehter varwe*, was besage, daß „das blasse Zeichen des Todes in seiner blühenden Farbe aufgeprägt" sei[14]. Bei 998 ist der Tod nach de Boor „als bewaffneter Mann, nicht als Schnitter vorgestellt". Auch in Friedrich Panzers letztem Nibelungenbuche kann man lesen, Siegfried sei niedergestürzt, „weil ihn 'des Todes Zeichen zu sehr schnitt'"[15].

Es ist wahrlich eine absonderliche Gesellschaft, die man da um den verblutenden Siegfried versammelt hat: ein Heerführer der Toten, ein unwiderstehlicher Feind aller Sterbenden, ein Mann mit einem Siegel, ein Herr eines Waldes, ein Bewaffneter. Und so seltsam wie diese Schemen sind auch die Geräte, mit denen sie ihre feierlichen oder banalen Handlungen vollziehen: sie berühren ihr erkorenes Opfer mit einem Heerzeichen oder einer Fahne, sie bestreichen es mit Wappenfarbe, sie prägen ihm ein *hantgemâl* auf, sie schlagen ihm mit dem Scharbeil eine Marke oder mit dem Schlageisen einen Buchstaben ein; und der Getroffene selbst sieht dabei wie ein gezeichneter Kreuzfahrer aus.

Unter all diesen Gestalten, die man im Laufe von 120 Jahren auf die Bühne gerufen hat, fehlt indessen gerade jener Mann, der den ersten Anspruch darauf hat: Galen.

[10] Lunzer a.a.O., S. 115.
[11] Zitiert von Lunzer a.a.O., S. 108; Schröder hat diese Realien von E. Roese, Westdt. Zs., Jg. XVI, 300ff. bezogen.
[12] *Die Nibelungen.* 2. Teil (Deutsche National-Litteratur, hg. von Joseph Kürschner, Bd. 6, 3. Abteilung), S. 219.
[13] Piper a.a.O., S. 441.
[14] H. de Boor a.a.O. S. 163.
[15] Friedrich Panzer, *Das Nibelungenlied, Entstehung und Gestalt*, 1955, S. 358.

Des tôdes zeichen stammen weder aus der Mythologie noch „aus dem würklichen Leben“[16] der Forstleute, sondern aus der galenischen Medizin. Es sind die signa mortis, die Symptome, an denen die alten Ärzte und Wundärzte auf den ersten Blick abschätzten, ob ein Verwundeter oder Kranker sterben muß oder gerettet werden kann.

Die älteste Autorität auf dem Gebiete der Todesprognostik ist Hippokrates (*Prognostica Hippocratis*), und noch heute nennt man das Gesicht des Schwerkranken, auf dem die Leichenblässe aufzieht, facies Hippocratica. Für das Mittelalter aber trat Hippocrates etwas zurück und Galen nahm die Stelle des meistzitierten Meisters ein. Dieser Leibarzt der Kaiser Marc Aurel, Commodus und Septimius Severus war „die glänzendste Arztpersönlichkeit der ausgehenden Antike“[17]. Er hat im Rahmen der speziellen Krankheitslehre besonders die Diagnostik und Prognostik weiterentwickelt und mehrere Schriften hierüber abgefaßt, von denen die Traktate *Über die Vorhersage im allgemeinen* und *Von den Vorhersagen aus dem Pulsverhalten* außerordentlich starke Einflüsse auf die mittelalterliche Praxis ausgeübt haben. Die deutschen Handschriften, in denen die Merkmale des bevorstehenden Todes behandelt werden, zählen nach Hunderten. Galenische und pseudogalenische *zeichen des tôdes* kommen im *Macer floridus* vor, in der sogenannten *Praktik* des Meisters Bartholomäus (von der allein über 90 Handschriften bekannt sind[18]), im *Arzneibuch* des Meisters Ortolf von Bayerland[19], bei Albich von Prag[20], Christian von Prachatitz[21], Klaus von Metry[22], Marquart von Taigelen[23], bei dem Juden von Kreuznach[24] und in zahlreichen anonymen Textsammlungen sowie auch noch in vielen Drucken, angefangen von der lateinisch und deutsch verbreiteten Ars moriendi *Versehung Leib, Seel, Ehr und Gut*[25] bis zu den Paracelsisten Andreas Jeßner von Wittenberg[26] und Wolfgang Hildebrand[27] und dem Arzneibuch der Herzogin Eleonore Maria Rosalie von Jägerndorf und Troppau, das sich bis ins 19. Jahrhundert auf dem Büchermarkt behauptet hat[28]. Der lateinischen Fachbezeichnung signa mortis entspricht in den mhd. Texten *zeichen des tôdes*. So lautet z. B. in Albichs Traktat über die sechs Anzeichen für den tödlichen Ausgang der Pest die Überschrift in der lateinischen Fassung *Signa mortis in pestilencia sunt haec* und in der

[16] Lunzer a.a.O., S. 115.

[17] Rudolf Creutz, *Galenos von Pergamon*, in: R. Creutz und J. Steudel, *Einführung in die Geschichte der Medizin in Einzeldarstellungen*, 1948, S. 87.

[18] Gerhard Eis, *Handschriftenstudien zur medizinischen Literatur des Spätmittelalters*, Sudhoffs Archiv 38, 1934, S. 238ff.

[19] Gerhard Eis, *Studien zur altdeutschen Fachprosa*, 1951, S. 37.

[20] Gerhard Eis, *Das Deutschtum des Arztes Albich*, ZfdPh 65, 1939, S. 182ff.

[21] Ebenda S. 183 ff.

[22] Heinrich Ebel, *Der 'Herbarius communis' des Hermannus de Sancto Portu und das 'Arzneibüchlein' des Claus von Metry*, Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Naturwissenschaften Heft 1, 1940.

[23] Gerhard Eis, *Fachprosa des Mittelalters*, in: Deutsche Philologie im Aufriß II, 1954, Sp. 1677; über Marquart von Taigelen ist eine Dissertation in Bearbeitung. Nach G. Schneider (Medizinische Monatsschrift 11, 1957, S. 39f.) stammte Marquart aus Stadtkyll in der Eifel.

[24] Aufriß II Sp. 1678.

[25] Karl Sudhoff, *Deutsche medizinische Inkunabeln*, 1908.

[26] *Kunstkammer, darin man findet Die Theoprastische* [!] *Geheimnüss der Goldschmiede*, Leipzig 1595, Bl. 75r, 76v, 96v—97r.

[27] *Magia naturalis*, Erfurt 1616, Bd. I, Bl. 24v—25v.

[28] Gerhard Eis, *Ein unbekannter medizinischer Text von Ulrich Rülein von Calbe*, Medizinische Monatsschrift 10, 1956, S. 391—394.

deutschen Bearbeitung *Dy czeichen des todis synt*[29]. Dementsprechend sagt Christian von Prachatitz: *Ist aber der harn weyß, so ist es eyn czeichen des todes*[30]. Diese Beispiele ließen sich beliebig vermehren. *Zeichen des tôdes* ist eine gängige und ganz eindeutige Fachbezeichnung. Sehr häufig wird Galen mit Namen angeführt, so z. B. in dem Bamberger Cod. med. 22, Bl. 95 v: *Das ist ein bewerts ding Galieni des maister* (Überschrift über einer Genesungsprobe mit einem Tropfen Aderlaßblutes)[31] oder in der Hs. 95 meiner Sammlung: *Certa signa mortis quæ sint ex Galieni ...* (Überschrift über einer Aufzählung von elf Zeichen)[32].

Es gibt einfache *zeichen des tôdes*, die sofort erfaßt werden können, wie die Gesichtsfarbe, Seufzen und Schreien, die Bewegung der Augen und Gliedmaßen u. a., ferner andre Symptome, die der Arzt abwarten oder erfragen muß, wie das Flockenhaschen und die Selbstbeurteilung des Kranken, und endlich Anhaltspunkte, die durch die Untersuchung von Schweiß, Puls, Urin usw. ermittelt werden (es gab im Mittelalter Blutproben, Milchproben, Nesselproben, Wegerichproben und andere Proben)[33]. Manche dieser Zeichen und Genesungsproben galten ganz allgemein für alle Fälle, andre nur für Pestkranke, wieder andre — und diese sind in den Handschriften außerordentlich häufig — für Verwundete. In der Kriegschirurgie haben die *zeichen* besondere Wichtigkeit, denn es muß oft sehr rasch gehandelt werden. Auch setzt der Wundarzt nicht gerne seinen Ruf durch Behandlung aussichtsloser Fälle aufs Spiel. So finden sich in den chirurgischen Textsammlungen des Mittelalters und noch in den Büchern der Neuzeit oft lange Listen von Zeichen und Proben. Im 12. Jahrhundert galt Roger Frugardi als Autorität, dessen lateinische *Chirurgia* samt Marginalien und Glossen verschiedener Bearbeiter auch in Deutschland verbreitet war. Eine noch nicht untersuchte md. Übersetzung ist in dem im 15. Jahrhundert geschriebenen Cod. 750 der Beverinschen Bibliothek in Hildesheim erhalten (mit einer irrigen Zuweisung des Textes an Lanfranc)[34]. Unabhängig davon hat auch Marquart von Taigelen ein Stück aus Rogers *Chirurgia* im Cod. Pal. germ. 786 deutsch überliefert[35]. Auch im Cod. med. 801, 4° der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek, der Abschriften von Texten des Klaus von Metry und des Thomas von Wasserburg enthält, findet sich eine größere Zahl von deutschen *zeichen* für die wundärztliche Praxis[36].

Die Frage, ob dem Dichter des *Nibelungenliedes* die Kenntnis des Fachausdruckes *zeichen des tôdes* zuzutrauen ist, kann ohne weiters bejaht werden. Abgesehen davon, daß die einfacheren Todeszeichen auch den Laien bekannt sind und ohne Zweifel auch schon am Ende des 12. Jahrhunderts allgemein gekannt und benannt wurden, zeigt gerade dieser Dichter ein überdurchschnittliches Interesse für Verwundungen und die wundärztliche Kunst. Nach dem Sachsenkrieg weist er mehrmals auf die Verletzten

[29] ZfdPh 65, 1939, S. 184.
[30] Ebenda S. 185.
[31] Sudhoffs Archiv 38, 1954, S. 245.
[32] Ebenda S. 245.
[33] Gerhard Eis, *Wahrsagetexte des Spätmittelalters*, 1956, S. 16f., 53f.
[34] Karl Sudhoff, *Beiträge zur Geschichte der Chirurgie im Mittelalter* II, 1918, S. 441ff.
[35] Gerhard Eis, *Handschriftenstudien* a.a.O., S. 246.
[36] August Knapp, *Thomas von Wasserburg, ein oberdeutscher Wundarzt und Apotheker des 15. Jahrhunderts*, Münchner med. Diss., 1954, ungedruckt, S. 52f.; dazu Waltraud Linder, *Claus von Metry und Thomas von Wasserburg*, Medizinische Monatsschrift 10, 1956, S. 814—816.

hin: 244 *Dâ kômen die gesunden, die wunden tâten sam*; 248 *er hiez der wunden hüeten und scaffen guot gemach*; 252 *den wunden man gebettet vil güetlîchen sach*; 254 *er bat der sêre wunden vil güetlîche pflegen.* Der Dichter, der so zwischen leichten und schweren Fällen unterscheidet, hat wohl auch selbst Schwerverwundete sterben gesehen. Eine ausdrückliche Unterscheidung zwischen tödlichen Verletzungen und solchen, die bei achtsamer Pflege geheilt werden können, wird in der 34. Aventüre (*Wie si die tôten abe wurfen*) gemacht. Der Verfasser stellt sich vor, daß sich unter den 7000 Leichen, die aus der Saaltür in den Hof hinabgeworfen wurden, auch noch Lebende befunden haben könnten, die zu retten gewesen wären:

2014 *Ez was ir etelîcher sô mœzlîchen wunt,*
(der sîn sanfter pflœge, er würde noch gesunt)
der von dem hôhen valle muose ligen tôt.
daz klageten dô ir friunde, des gie in wœrlîchen nôt[37].

Wir dürfen also glauben, daß *des tôdes zeichen* des *Nibelungenliedes* die *zeichen des tôdes* meinen. Der Dichter beschreibt die Symptome nicht im einzelnen, doch läßt der Wortlaut bei Irings Tod die Auffassung zu, daß er außer dem Erbleichen auch noch andre Merkmale im Auge hatte. Bei Siegfrieds Tod nennt er nur die Leichenblässe (*liehte varwe*), doch ergibt sich bei einer genauen Prüfung der ganzen Szene, daß — unausgesprochen — noch ein zweites Symptom für den tödlichen Charakter der Wunde gegeben ist. Es besteht in Siegfrieds Selbstbeurteilung. Er hält sich für verloren (*daz ir mich habet erslagen* 989, 2, *mortlîche hân erslagen* 995, 4). Schon in einer der ältesten deutschen Niederschriften über die Todeszeichen[38] wird die Lebensaussicht nach der Selbsteinschätzung des Kranken beurteilt, wobei allerdings noch ein magisches Element hinzutritt: der Arzt muß bei seiner Frage die Zauberpflanze Eisenkraut (Verbena off. L.) heimlich in der Hand halten: *Von dem selben chrûte saget uns Macer, der best arcet, der ie wart, daz si habe grôze chraft an ir, swer si neme mit wurz mitalle unde bedecke si in der cesewen hant unde gê zuo dem siechen, daz er der wurz niht inne werde, unde sprech zuo im: „wie versihestû dich ze leben unde wie gehabestû dich?" sprichet der siech danne: „ich gehabe mich wol", zwâr, sô geniset er wol; sprichet er: „ich gehab mich übel", so enchümt er nimmer ouf; sprichet er: „ine mach mich nû niht baz gehaben" oder: „ich gehabt mich gerne baz, möht ich", so geniset er wol, er muoz aver michel arbeit lîden in dem legere.* Diese Fassung stammt aus dem frühen 13. Jahrhundert. In späteren Handschriften wird diese Probe auch ohne das Zauberkraut überliefert[39] Fachkundige Leser oder Hörer des *Nibelungenliedes* mochten daher in Siegfrieds pessimistischen Worten recht wohl ein *zeichen des tôdes* erblicken. Ob sich der Dichter selbst dieses Umstandes bewußt war, ist kaum zu entscheiden. Ausgeschlossen ist es bei seiner

[37] Die Behandlung von Abgestürzten gehörte ebenfalls zu den Aufgaben der Wundärzte. Eine anschauliche Beschreibung eines solchen Falles, der sich in Passau zugetragen hat, gibt der Trierer Wundarzt Johann Schenk im Cod. 176 der Metzer Stadtbibliothek (Bl. 67v: *Das habe ich bewart zu passaw bey Meister Ekkarius, der hat eynen zu binden, der was oben von dem Raithfuss gefallen*). Vgl. Heinrich Schubert, *Die Passauer Wundarznei*, Münchner med. Diss., 1954, ungedruckt, S. 71.

[38] Franz Pfeiffer, *Zwei deutsche Arzneibücher aus dem XII. und XIII. Jahrhundert*, Wien 1863; Sonderdruck aus den Wiener Sitzungsberichten, S. 43.

[39] Eis, *Handschriftenstudien* a.a.O., S. 246.

Kenntnis der Verwundetenfürsorge[40] keineswegs. Man findet ja auch in anderen Epen jener Zeit solche Stellen, die für den Laien verständlich, für den Fachkundigen aber mit einem zusätzlichen Sinnbezug ausgestattet sind[41].

Jedenfalls haben wir *des tôdes zeichen* mit 'Todeszeichen' zu übersetzen[42] und darunter die galenischen signa mortis zu verstehen. So bezeugen uns diese Stellen des *Nibelungenliedes* einen antiken Einfluß — nicht zwar der klassischen Dichtung, sondern der medizinischen Fachliteratur. Dieser Einfluß erscheint uns eindeutig und gewiß, doch möchten wir nicht behaupten, daß der deutsche Dichter selbst eine lateinische Galenhandschrift benützt habe. Es handelt sich vielmehr um ein Element der allgemeinen Rezeption der antiken Wissenschaft, an der der Dichter nicht anders als Tausende andrer Deutscher seines Zeitalters Anteil hatte.

[40] Über diese: Wilh. Haberling, *Die Verwundetenfürsorge in den Heldenliedern des Mittelalters*, Jenaer Medizinhistorische Beiträge, H. 10, Jena 1917.

[41] Vgl. Gerhard Eis, *Der Aderlaß in Gottfrieds Tristan*, Medizinische Monatsschrift 2, 1948, S. 162 ff.

[42] Zur Beurteilung der Wortbedeutung ('Todeszeichen', nicht 'des Todes Zeichen') vergleiche man die Artikel 'Todzeichen', 'Todesblässe', und 'todesbleich' im DWb. Desgleichen ist *des tôdes wâfen* nicht 'des Todes Waffe', sondern 'Todeswaffe' zu übersetzen. Man vergleiche hierzu die Artikel 'Todesdolch', (d.i. 'todbringender Dolch', nicht 'Dolch des Todes',) 'Todeskugel' (d.i. 'todbringende Kugel', nicht 'Kugel des Todes'), 'Todesrohr' ('mit einer Todeskugel geladenes Rohr'), ebenso 'Todesgerät' (= Schwert), 'Todesgeschoß', 'Todesgift', 'Todesköcher', 'Todeslanze', 'Todespfeil', 'Todesschwert', 'Todesstahl', 'Todesspeer', 'Todestrank', 'Todeswein'; auch 'Todeswaffe' selbst kommt noch nhd. vor und heißt (bei Platen, Lenau und Freytag) 'todbringende Waffe', nicht 'Waffe des Todes'. Zu vergleichen ist auch Mordaxt, Mordbeil, Mordblei, Morddegen, Morddolch, Mordgeschoß, Mordhammer, Mordschwert, Mordstahl und ebenfalls auch noch nhd. Mordwaffe.

Der minnen vederspil Isot

von

A. T. Hatto (London)

Die Frage, ob in Gottfrieds Tristan-Version Tristan und Isolde schon vor Genuß des Liebestrankes bewußt oder unbewußt ineinander verliebt waren, muß nicht unbedingt eine törichte Frage sein. Sie ist mit dem Problem der Trank-Deutung bei Gottfried aufs innigste verbunden. Wenn das Paar sich schon vor Genuß des Trankes liebte, so war der Trank keine causa causans, wie in früheren Fassungen der Tristan-Fabel, sondern entweder ein Symbol oder auch nur ein einfaches episches Motiv neben anderen Motiven, was wiederum unsere Deutung der ganzen Erzählung entsprechend beeinflussen müßte.

Die Ansicht, die hier vertreten wird, ist folgende. Gottfried will durch seine Anwendung des Falken-Bildes für Isolde uns mitteilen, daß sich Tristan und Isolde erst nach dem Genuß des Liebestrankes ineinander verlieben, das heißt, Gottfried will uns durch ein rein literarisches Mittel seine Auffassung so klar machen, daß wir darauf verzichten können, unsere armselige 'Menschenkenntnis' oder diese oder jene Psychologie oder Philosophie des Tages zu bemühen. Dies will nicht besagen, daß Gottfried uns keine Hinweise gibt, daß seine vom Schicksal füreinander bestimmten Liebhaber schon 'miteinander beschäftigt'[1] waren, wodurch er unser Interesse für sie erheblich steigert.

Ich weiche jeder Versuchung aus, mich mit früheren, entgegengesetzten Auffassungen auseinanderzusetzen, und schreite ohne Verzögerung zur Betrachtung des Gottfriedschen Falkenbildes.

Als Tristan und Isolde vor dem Dubliner Hof erscheinen, um über den Truchseß zu triumphieren, läßt Gottfried sie mit bezauberndem Glanz und Farbenreichtum vor den Augen seiner Zuhörer zu fast halbgöttlichen Gestalten aufwachsen. Bei der Darstellung Isoldes kehrt ein Bild insbesondere wieder, das Bild des Falkens. Die Stellen sind auszugsweise:

10893 ...*suoze gebildet über al,*
lanc, uf gewollen unde smal,
gestellet in der wæte,
als si diu Minne dræte
ir selber zeinem vederspil...

10947 ...*daz man diz unde daz da sach,*
ich meine vederen unde dach:
man sach ez inne(n) unde uzen
und innerthalben luzen
daz bilde, daz diu Minne

[1] Diese behutsame Formulierung „miteinander beschäftigt" verdanke ich meiner Kollegin Miss Rosemary Combridge, die sich mit juristischen Problemen im *Tristan* auseinandersetzt.

an libe und an dem sinne
so schone hæte gedræt .....
gevedere schachblicke
die vlugen da snedicke
schachende dar unde dan ...[2]

10992 *si was an ir gelaze*
ufreht und offenbære,
gelich dem sperwære,
gestreichet alse ein papegan;
si liez ir ougen umbe gan
als der valke uf dem aste ... .

Hier wird Isolde auf der Höhe ihrer strahlenden Jugend, während sie noch liebefrei[3] dahinlebt, mit dem freien Vogel auf seinem Ast verglichen, mit dem Raubvogel, dessen Augen (wieder raubvogelartig) ringsumher schweifen. Wir erinnern uns an die frouwe des schönen frühen Minneliedes *Ez stuont ein frouwe alleine* (MF 37,4), welche in glücklicheren Tagen eben so frei wie der Falke auf seinem Baum war, ihre Wahl zu treffen:

'so wol dir, valke, daz du bist!
du fliugest swar dir liep ist:
du erkiusest dir in dem walde
einen boum der dir gevalle.
also han ouch ich getan:
ich erkos mir selbe einen man,
den erwelten miniu ougen.'

Nachdem Isolde jedoch den Liebestrank genossen hat, ist sie nicht mehr frei. Gleich dem Falken auf dem Ast, der mit Vogelleim bestrichen worden ist, ist Isolde im Leim der Minne gefangen, im bekannten Bilde (v. 11789ff.). Je mehr sie sich dagegen sträubt, desto tiefer sinkt sie hinein. Die Frau, die von allen begehrt wurde und die keinen begehrte, ist rettungslos in ihrer Liebe gefangen[4].

Wir sind glücklicherweise in der Lage, das Ergebnis unserer kurzen Betrachtung ergänzen und erhärten zu können. Riwalin hat den gleichen Umschwung der Gefühle schon erlebt:

[2] Es ist schön, wie Gottfried das Falkenbild an dieser Stelle im Vorbeigehen aktiviert; *vederen* (v. 10948) heißt natürlich „Pelzfütterung", erinnert aber an das Gefieder des Falken und führt weiter zu *gevedere schachblicke ... vlugen ... schachende.*

[3] Auf Englisch „fancy-free". In diesem Sinne übersetzt „fancy" mhd. *muot* triftig in einigen der Stellen, die oben angeführt werden. Schärfer als *muot* ist *ger, gir*, welches wieder mit der Falknersprache zusammenhängt. Vgl. das Verbum *gern. Parz.* 64, 7f.: Gahmuret beim ersten Anblick der Herzeloyde: *uf rihte sich der degen wert, als ein vederspil, daz gert.* Derselbe Ausdruck bei *Reinmar*, MF 180, 11 oben. Vgl. auch *Erec*, v. 1861f.: *do einz daz ander ane sach, do enwas in beiden niht baz dan einem habeche, der im sin maz von geschihte zougen bringet ...*

[4] Das einzige, was von dem 'freien' Vogel übrig bleibt, sind *die schachblicke* (v. 10957), die jetzt nach einer einzigen Beute visieren: *ir herze unde ir ougen diu schacheten vil tougen und lieplichen an den man* (11 845ff.). Wir bemerken, daß das Herz sich den Augen zugesellt und daß diese verschleiert und liebevoll schachen.

841 *der gedanchafte Riwalin*
der tet wol an im selben schin,
daz der minnende muot
rehte als der vrie vogel tuot,
der durch die vriheit, die er hat,
uf daz gelimde zwi gestat:
als er des limes danne entsebet
und er sich uf ze vlühte hebet,
so clebet er mit den vüezen an;
sus reget er vedern und wil dan;
da mite gerüeret er daz zwi
an keiner stat, swie kumez si,
ezn binde in unde machin haft;
so sleht er danne uz aller craft
dar und dar und aber dar,
unz er ze jungeste gar
sich selben vehtend übersiget
und gelimet an dem zwige liget.
reht in der selben wise tuot
der unbetwungene muot:
so der in senede trahte kumet
und liebe an ime ir wunder vrumet
mit senelicher swære,
so wil der senedære
ze siner vriheite wider;
so ziuhet in diu süeze nider
der gelimeten minne.

Die *süeze ... der gelimeten minne* zieht einen freien Vogel, einen *unbetwungenen muot*, unwiderstehlich auf seinen Ast zurück. Es wird in diesem Falle nicht ausdrücklich gesagt, daß der Vogel ein Falke ist, aber das Bild bleibt dasselbe. —

Das Falkenbild muß in der mündlichen Dichtung des deutschen und des slawischen Raumes recht beliebt gewesen sein, und es spielt im letzteren immer noch eine bedeutende Rolle. Gewöhnlich ist darunter der Liebhaber zu verstehen, wie im Ruodlieb[5] und im Nibelungenlied[6]. Im Falkenlied des Kürenbergers ist der Falke eindeutig Bote und zugleich Vorbote des kommenden Liebhabers[7]. In anderen Fällen steht der Falke für den *muot*, welcher nur zu leicht in den *minnenden muot* umschlägt, wie zweimal bei Reinmar:

[5] IX, 50: *Surrexit iuuenis, quo contra surgit herilis.*
Ille uelut falcho se girat et haec ut hirundo ... (Fr. Seiler, Halle 1882)

[6] *Der valke den du ziuhest, daz ist ein edel man.* (de Boor, Leipzig 1949, Seite 6)

[7] C. Wesles Ausführungen, ZfdPh 57, 209ff., ist entschieden beizustimmen. Sie finden weitere Bekräftigung darin, daß man einen Falken in wenigen Wochen abrichtet. Wozu brauchte man *mere danne ein jar* für das *als ich in wolte han*, wenn es sich nicht um eine ganz besondere und schwierige Aufgabe handelte: als erkenntlicher Bote seines Herrn am Fenster der frouwe vorbeizufliegen?

(MF) 156,10 *Ich wœn mir liebe geschehen wil:*
min herze hebet sich ze spil,
ze fröiden swinget sich min muot,
als der valke enfluge tuot
und der are ensweime.

(MF) 180,10 *Ich bin als ein wilder valke erzogen,*
der durch sinen wilden muot als hohe gert.
der ist als hoh über mich geflogen
unde muotet des er kume wirt gewert
und fliuget also von mir hin ....

Gottfried selbst erinnert sich wahrscheinlich dieses Reinmarschen Bildes, wenn er im Minnemonolog in eigener Sache vorträgt:

12202 *swenne ich liebe und senede clage*
vür miniu ougen breite
und ir gelegenheite
in minem herzen ahte,
so wahsent mine trahte
und muot, min hergeselle,
als er in diu wolken welle.

Der *muot*, der in die Wolken will, ist Verlangen, als Falke versinnbildlicht. Aber weil das Bild so allgemein und leichtverständlich war, wird es nicht ausdrücklich formuliert.

Die Beschreibung Isoldes als Falke paßt ausgezeichnet in ihre für das Auge so verführerische Verherrlichung am irischen Hofe, und vor allem krönt sie die anschauliche Reihe der Vergleiche sperwære, papegan, valke. Aber valke und vederspil symbolisieren, wie aus der ganzen Behandlung des Bildes zu ersehen ist, ihren zuerst freien, dann gefangengenommenen muot. Auch Chaucer bedient sich dieses Bildes. Einige Strophen nach der Stelle, wo Chaucer erzählt, daß sich Troilus in Criseyde verliebt hat, lesen wir:

I,353 *For love bigan his fetheres so to lyme ...*

Da Chaucer wie Gottfried 'Rhetoriker' war, ist es gut möglich, daß beide das Bild mitellateinischer Dichtung entnommen haben. Doch es war jedem höfisch Erzogenen leicht zugänglich. In erweitertem Sinne schreibt noch Shakespeare:

O limed soul, that struggling to be free,
Art more engaged![8]

Wie haben wir uns nun im engeren Sinne *der minnen vederspil Isot* (v. 11985) vorzustellen? Oder, was sich die Gelehrten kaum je fragen, wie übersetzen wir das?

Friedrich Ranke übersetzte in seinem Tristan-Buch die frühere Stelle *als si diu Minne dræte / ir selber zeinem vederspil* (v. 10896f.) 'als habe Frau Minne selber sie sich zum Lockvogel geschnitzt'[9]. Da ja Ranke sich bekanntlich für die Jagd interessierte — wir erinnern uns gern an seinen vortrefflichen Beitrag zu Tristan v. 284ff. und den Bären-

[8] Hamlet III, iii, 67f. Vgl. *Tristan*, v. 11810 *ir gelimeten sinne.*

[9] *Tristan und Isold*, 1925, S. 211/2. In F. Mosselman, *Der Wortschatz Gottfrieds v. Straßburg*, 1953, welcher den gründlich Forschenden so oft enttäuscht, findet man für *vederspil* einfach „Lock-

fang[10] —, ist die Übersetzung 'Lockvogel' nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen, obgleich mir noch keine Stelle in der mittelhochdeutschen Literatur bekannt geworden ist, in der vederspil eindeutig mit 'Lockfalke' oder 'Lockvogel' zu übersetzen wäre. Für das Frühneuhochdeutsche aber findet man Federspiel als Synonym für Vorlasz (ein Lockmittel aus zwei zusammengebundenen Vogelfittichen, oder sogar ein in seiner Abwehrkraft gehemmter, lebendiger Vogel), das wohl bereits das spätere Mittelhochdeutsch kennt[11]. Aus etymologischen Gründen (vgl. mhd. wintspil) ist der Bedeutungswandel vederspil Federspiel (= Vorlasz) eine wohl späte, vielleicht volksetymologische Entwicklung. Ranke wird auch den Artikel Federspiel im Deutschen Wörterbuch gekannt haben. Mit Hinweis auf unsere zwei Tristanstellen (v. 10897 und v. 11985) fügt der Verfasser dieses Artikels seinen neuhochdeutschen Zitaten hinzu: „'Wahrscheinlich drehte, wand und band man zierliche Lockvögel'. Sonstige Belege für diese Auffassung bringt er aber leider nicht.

Schon aus poetischen Gründen muß man jede Art von künstlichem Lockvogel aus Holz und Fittichen entschieden ablehnen, — dafür ist Gottfrieds Falkenbild zu belebt; das Wort *dræte* (v. 10896, vgl. v. 10953 *gedræt*), welches Ranke 'geschnitzt' wiedergibt, braucht man, wenn es sich um die Rundungen der weiblichen Gestalt handelt, nicht zu wörtlich zu nehmen[12]. Ebenfalls aus poetischen Gründen muß man jede Deutung ablehnen, der zufolge der Lockvogel vom 'Angelockten' zerfleischt wird, also Tauben und dergleichen, welche ohnehin niemals zum Begriff vederspil gehören können. Es kommen auch Lockkäuze vor. Aber wer wagte es, die schöne Isolde mit einem Lockkauz gleichzusetzen?

Als letzte Möglichkeit, 'Lockvogel' als Übertragung von vederspil zu retten, bliebe also das Anlocken eines wilden durch einen abgerichteten Falken, was jedenfalls in der modernen Beizjagd vor allem in Brabant vorkam. Auch hier muß man feststellen, daß das sich ergebende Bild seiner Sinnwidrigkeit halber Gottfried nicht zuzumuten ist: Denn, wie oben dargelegt wurde, ist der angebliche 'Lockvogel' Isolde (also unter dieser Voraussetzung der 'abgerichtete Vogel') in Wirklichkeit der freie Vogel auf dem Aste! Hinzu kommt, daß man nicht die allerbesten und herrlichsten Falken als Lockfalken verwendete, sondern natürlich die schlechtesten und unbrauchbarsten, weil sie dabei Gefahr liefen, von dem wilden Raubvogel verletzt zu werden. Ob überhaupt lebendige oder künstliche Lockfalken und -habichte im deutschen Hochmittelalter verwendet wurden, ist schwer zu entscheiden. Kaiser Friedrich II. berührt die Frage des Falkenfanges kaum; auch die altdeutsche Habichtslehre, welche wohl schon dem 14. Jahrhundert angehören kann[13], spricht nur vom abnemen der nystlungen[14]. Der älteste

vogel" (ob Lockfalke oder Locktaube?) ohne jede Bürgschaft von seiten weidmännischer Terminologie.

[10] *Etwas vom Bärenfang im Mittelalter* (Zu Gottfrieds Tristan v. 284), ZfdPh 70, S. 225—233.

[11] DWB sub *Federspiel* und *Vorlasz*; Lexer sub *vürlaz*. Vgl. Lindner, *Die deutsche Habichtslehre*, 1955, S. 105: (= Cod. Mon. Germ. 289 cap. 13) . . . *so sol man in mit ainem fürlaße an bringen mit ayner ganß, die da gefar sey als ain wilde ganß oder als ain rayger oder ain drappe. der pinde man dy flügel vnd schieße sy im für und laß im wol seinen willen damit haben.*

[12] Vgl. *Parz.* 258, 25f.

[13] Ein Schüler von mir, Mr. T. Dalby, der an einem Wörterbuch der deutschen Waidmannssprache bis 1450 arbeitet, hat bis jetzt keinen sicheren Beleg gefunden, der auf die Anwendung von Lockfalken deutet.

[14] Lindner, a. a. O., S. 100 (= Cod. Mon. Germ. 189, cap. 4).

sichere Beleg für Lockvogel ist J. Titurel, v. 2686 *uf kloben kan der reizelvogel triegen* — ohne Zweifel kein Falke sondern Lockmittel für einen Falken.

Auch in den einzigen Beleg für reizelvalke (J. Titurel v. 3279), den Lexer aufgenommen hat, darf man kein Vertrauen setzen, denn soweit aus der Hahnschen Ausgabe von 1842 zu ersehen ist, lautet die Stelle ... *vnd matribais demetron sin bruder / Zu Baldak nach gevangen lit. Daz was im strites reizzel valken luoder.* Weil nun erstens *reizel* mit *valkenluoder* gleichzusetzen wäre, und zweitens das Wort *reizeluoder* vorkommt (Krone, v. 11054), ist die Reihe *reizzel valken luoder* schwer zu deuten. Die Zusammensetzung *reizelvalken* wäre nur als Genetiv zu rechtfertigen, aber was wäre eines 'Lockfalken Lockspeise'?

vederspil in Tristan v. 10897 und v. 11985 allein in der mittelhochdeutschen Literatur der höfischen Periode im Sinne von 'Lockvogel' (= 'Lockfalke'? 'Locktaube'?) zu nehmen, scheint zu gewagt. Es ist wohl angebracht, es bei 'Falke' zu belassen[15]. Isolde ist der minnen vederspil, weil sie als freies Wesen von der Minne für die Minne erschaffen und dann im fatalen Augenblick von der Minne zu ihrem Dienste gefangen wurde.

Nach dem Liebesgeständnis läßt Gottfried das Bild des Falkens gänzlich fallen. Sein Zweck war erreicht. Hieraus darf man schließen, daß Gottfried das Falkenbild sowohl in bedeutsamer Wiederaufnahme (Riwalin-Stelle), als auch seiner Schönheit und anschaulichen Pracht wegen in die Szene am irischen Hofe eingefügt hat.

Diesem einfachen Ergebnis unserer Betrachtung von Gottfrieds Bildersprache zufolge, war Isolde, bevor sie den Liebestrank genossen hatte, nicht in Tristan verliebt. Wenn man das Verliebtsein für sie trotz aller 'Beschäftigung' mit Tristan nicht anzunehmen braucht, muß man es für Tristan, der sich die ganze Zeit sehr viel weniger problematisch verhält, auch nicht annehmen. Man muß also zugeben, daß der Liebestrank wirklich in den Gefühlen des Paares einen Umschwung hervorgerufen hat. Wolfram hat das Kernsymbol seiner Erzählung, den Gral, seiner Quelle gegenüber radikal geändert. Ein Liebestrank, der reines Symbol wäre, ohne die Liebe hervorzurufen, würde ein ebenso radikaler Eingriff sein, dessen sich Gottfried prinzipiell wohl nie schuldig gemacht hätte. Hoch wie er über dem Stoff seiner Erzählung steht, konnte er ruhig auch einen Liebestrank, der die Liebe bewirkte, mitübernehmen[16]. Deshalb läßt er Brangäne das Gefäß mit dem Rest des Trankes in die See werfen, deshalb tobt die See bei plötzlichem Wetterumschlag[17], weil etwas Zauberisches und Übermächtiges in ihren Schoß gefallen ist. Daß aber der Liebestrank in einer Welt, wo es zwar aphrodisiaques aber keine Liebestränke gibt, auch von höchster symbolischer Bedeutung sein muß, und von Gottfried mit feinstem dichterischen Gefühl entsprechend ausgewertet wurde, ist von anderen genügend gewürdigt worden.

[15] Wie ich diesen Erwägungen zufolge in meiner kommenden Übertragung von Gottfrieds *Tristan* ins Englische mit „falcon" wiedergegeben habe.

[16] Bei aller Skepsis der Behandlung übernimmt er doch einen Drachen, einen Riesen und einen Halbriesen.

[17] Die Schiffe hatten *guoten wint und guote var.* Aber Brangäne *nam daz leide veige vaz ... und warf daz in den tobenden wilden se.* Vgl. aus der Gewitterszene (*sturmwetere* v. 2413) in der Entführungsepisode: v. 1426 *wan daz sie mit dem wilden se uf als in den himel stigen ... si triben die tobenden ünde.* Nach Brangänes Handlung zu urteilen, glaubt sie unbedingt an die Macht des Liebestranks. Auch v. 14 413 denkt sie wieder dran: *ich weiz es alse minen tot, ir komet es in groze not, belibet ir iht lange in huote und in getwange.*

Beitrag zu Forschungsproblemen

Hölderlin, Heidegger und die Literaturwissenschaft *

von

Hans Joachim Schrimpf (Bonn)

Der Weg der literaturwissenschaftlichen Entdeckung und Erschließung Hölderlins führt über den George-Kreis. Von Norbert von Hellingrath über Gundolf und Kommerell bis zu Kurt Hildebrandt sind führende Vertreter der frühsten Hölderlin-Forschung George-Schüler. Der George-Kreis sieht Hölderlin unter dem Gesichtspunkt des ästhetisch bestimmten Mythos der großen Gestalt. Hölderlins Verherrlichung des begeisterten Jünglings mag ihr Teil zu dieser Aneignung beigetragen haben[1]. Aber schon bald beginnt sich die junge Hölderlin-Forschung von der einseitigen Georgeschen Blickrichtung zu lösen. Die beiden großen Themen, die beherrschend in den Mittelpunkt der Auseinandersetzung treten, sind: Hölderlin und die Götter — Hölderlin und die Philosophie. Von Beginn an steht die Hölderlin-Aneignung im Zeichen des „Aufbruchs": Hölderlin wird erfahren als der ursprüngliche religiöse Seher und Dichter des Mythos. Die Jugend seit dem ersten Weltkrieg erlebt diese Wiedergeburt des Mythos als schicksalhafte Erneuerung. Darum neigt sie dazu, Klassik und Idealismus zugunsten Hölderlins zu entthronen. Alfred Bäumler, der von Bachofen herkommt, sagt in „Hellas und Germanien": „Goethe bleibt für alle Zeiten der er ist. Aber in Hölderlin verehren wir, hellsichtig geworden nach langer Verirrung, den Mann unseres Schicksals . . . Sein Weg ist der Schicksalsweg des deutschen Geistes: über Hellas findet er nach Germanien zurück."[2]

Die Aneignung Hölderlins als des mythischen Dichters steht also in ihrem Beginn im Zeichen der Überwindung des Idealismus. Das verbindet auch noch die im einzelnen so verschieden angelegten großen Darstellungen von Böckmann, Winkler, Rehm, Guardini, Hildebrandt, W. F. Otto, Michel und Gottschalk bis zu Ernst Müller[3]. Hölderlin wird verstanden als der Dichter, der in einer spekulativ idealistischen Umwelt von einer unabweisbaren religiösen Wirklichkeit betroffen wird. Das hebt ihn her-

* Redaktionelle Vorbemerkung: Wir beginnen mit der folgenden methodologischen Studie eine Reihe von Diskussionsbeiträgen, die der Klärung der Grundlagenprobleme in unserer Wissenschaft dienen sollen. Der Aufsatz ist die erweiterte Fassung eines Vortrags, den der Verf. im Frühjahr 1956 im Rahmen des von Prof. Dr. Joachim Ritter geleiteten Collegium Philosophicum in Münster (Westf.) unter dem Gesamtthema „Heidegger und die Metaphysik" gehalten hat.

[1] Vgl. Hajo Jappe, *Jugend deutschen Geistes. Das Bild des Jünglings in der Blüte der deutschen Dichtung*, Berlin 1939.

[2] Alfred Bäumler, *Hellas und Germanien*. In: *Studien zur deutschen Geistesgeschichte*, Berlin 1937.

[3] Paul Böckmann, *Hölderlin und seine Götter*, München 1935. E. G. Winkler, *Der späte Hölderlin*. In: *Gestalten und Probleme*, 1937. W. Rehm, *Griechentum und Goethezeit*, Leipzig 1938. Romano Guardini, *Hölderlin. Weltbild und Frömmigkeit*, Leipzig 1939. Kurt Hildebrandt, *Hölderlin. Philosophie und Dichtung*, Stuttgart 1939. W. F. Otto, *Der griechische Göttermythos bei Goethe und Hölderlin*, Berlin 1939. Ders., *Der Dichter und die alten Götter*, Frankfurt 1942. Wilhelm Michel, *Das Leben Friedrich Hölderlins*, Bremen 1940. Hans Gottschalk, *Das Mythische in der Dichtung Hölderlins*, Stuttgart 1943. Ernst Müller, *Hölderlin. Studien zur Geschichte seines Geistes*, Stuttgart 1944.

aus und bringt ihn in Gegensatz zur gesamten Neuzeit. Für Guardini etwa sind seine Dichtungen religiöse Urkunden. In ihnen ereignet sich die Begegnung von numinosen Mächten, in denen eine mythisch erfahrene Natur als das umgreifende göttliche Ganze gegenwärtig ist. Böckmann versteht Hölderlins Mythos als befohlene Aussage, in deren Gestaltung sich das Betroffensein des Menschen in seinem Dasein entscheidet. Hölderlins Götter sind ihm mythische Gestaltungen objektiver „Lebenszusammenhänge". W. F. Otto sieht in Hölderlin einen Erneuerer der Urreligion, der den Ursprung aller Religionen offenbart. Hölderlins Göttererfahrung bedeutet ihm einen Durchstoß zu den vorolympischen Göttern durch die Homerische Schicht hindurch. Ähnlich geht Gottschalk von Hölderlins Ringen um die mythische Erfahrung aus, nur zeigt er weniger das Gelingen als vielmehr das tragische Scheitern des modernen Seherdichters am mythisch Religiösen. Für Hildebrandt, der, von Joh. Hoffmeister[4] und Ernst Müller bald heftig kritisiert und korrigiert, Hölderlin in die Geistesgeschichte einzuordnen sucht, ist Hölderlin zugleich der Überwinder eines westlich überfremdeten rationalistischen Idealismus (gemeint sind besonders Kant, Fichte, Schiller und Hegel) und der Erneuerer eines „deutschen Mythos", den er in die Linie Leibniz-Goethe stellt.

Die Hölderlin-Aneignung der dreißiger Jahre steht aber gleich in ihren Anfängen in einem merkwürdigen Zwielicht. Neben und in Zusammenhang mit dem religiösen Seherdichter Hölderlin tritt Hölderlin als der Dichter und Künder deutschen Schicksals. Das bringt ihn als den Schicksalsdichter des deutschen Volkes früh in die Nähe des Aufbruchs zu geschichtlich-politischer Erneuerung. Kurt Hildebrandt erblickt in Hölderlin die Erfüllung der deutschen „Volkseigenart" und des „Führerprinzips", den Künder und Stifter einer neuen „deutschen Religion"[5], Herold des „ewig unersetzlichen deutschen Volks- und Rassegeistes gegenüber den andern Nationen"[6] und spielt ihn gegen den „zersetzenden" Idealismus der Klassik und Hegels aus. Schillers unter Kantischem Einfluß stehende „hohe, aber verstiegene Ästhetik wirkt gegen ihre Absicht zersetzend"[7]. Hölderlin und Hegel werden so konfrontiert: „Wer kann bestreiten, daß dieser Übergang von Idealismus zum Positivismus, zu diesem anonymen stampfenden Koloß eher dem bolschewistischen Mechanismus als dem nationalsozialistischen Volksgeist verwandt ist?"[8] Ein angesehener Hölderlin-Forscher der ersten Generation wie Wilhelm Böhm faßt diese Thesen Hildebrandts durchaus folgerichtig zusammen: „Erst im Nationalsozialismus liegt die Gewähr, daß der Volksmythos Hölderlins sich auch in der politischen Tat verwirklicht", und ist trotz gewichtiger Kritik an Hildebrandts Mißdeutung des deutschen Idealismus auch selbst der Meinung, es sei gewiß, daß „Hölderlins Mythos vom Volk im Nationalsozialismus erklingt"[9]. Diese Linie endet

[4] *Hölderlin und die Philosophie*, Leipzig 1942.

[5] K. Hildebrandt, *Hölderlin. Philosophie und Dichtung*, Stuttgart 1939, S. 240.

[6] a.a.O. S. 280. Vgl. auch S. 244: „Goethe und Schiller fanden zwischen Aufklärung, Revolution, Reaktion keinen Ausweg, als an die Stelle der Religion gesondert die Kunst und die Wissenschaft zu setzen. Hölderlin allein ließ sich durch die verworrene Zeit nicht hemmen, im großen mythischen Bilde die Vollendung der deutschen Volkheit vorauszusagen. Sein Allgefühl verwischt ihm nirgends die gestaltenden Grenzen, denn aus dem Allgefühl nimmt er die gemeinschaftsbildende Kraft, die aus Staaten und Stämmen das deutsche Reich macht, ein Abbild des Alls, das den andern Völkern zur Führerin wird."

[7] a.a.O. S. 172. [8] a.a.O. S. 280.

[9] *Gestalt und Glaube in der Hölderlinliteratur*, Zs. f. Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft, 35. Bd., 1941, S. 28.

schließlich in der offiziellen Heroisierung Hölderlins als des nationalen deutschen Schicksalsdichters schlechthin. Sie gipfelt in der Gründung der Hölderlin-Gesellschaft am 7. Juni 1943 unter der ausdrücklichen Schirmherrschaft des Reichsministers Dr. Goebbels. Das 1. Jahrbuch der Gesellschaft *Iduna* (1944) kann das im einzelnen belegen und demonstrieren.

In diesem Zwielicht steht auch Heideggers denkerische Zwiesprache mit Hölderlin. Es wäre falsch und ungerecht, sie mit den Maßstäben der jüngsten Hölderlin-Forschung zu messen. Die deutsche Literaturwissenschaft stand zu jener Zeit selbst noch ganz im Bann der ideen- und geistesgeschichtlichen, zuletzt betont völkisch ausgerichteten Methode, und der neue Weg der Gestaltanalyse und der Stilkritik war noch kaum begangen. Aber es wäre ebenso falsch, wollte man die „seinsgeschichtliche Zwiesprache", die nach Heideggers eignem Wort einer „Notwendigkeit des Denkens" entspringt, aus dem geschichtlich-politischen Zusammenhang der dreißiger und vierziger Jahre ganz isolieren. Der erste Hölderlin-Vortrag Heideggers erschien 1936 in der Zeitschrift *Das innere Reich*[10]. Die Rilke- und Trakl-Erläuterungen wurden nach 1945 veröffentlicht.

Stellt man nun aber auch Heideggers Erläuterungen neben die großen Monographien der dreißiger und vierziger Jahre, so läßt sich doch in einem wichtigen Punkte bereits die wesentliche Abweichung Heideggers von allen andern erkennen. Wie die dichterisch-mythische Erfahrung Hölderlins auch im einzelnen bestimmt wird, wie sehr auch der Akzent liegt auf dem Zustoßen der „Numina", dem Sich-Ereignen der Götter — das, was in diesem Ereignis bei Hölderlin gegenwärtig ist, wird als objektive Seinsordnung erfahren, sei es als die in einer mythischen Natur zusammengehaltenen Numina, sei es als „Lebenszusammenhänge", sei es als göttlicher Ursprung der Religion. Der Heideggerschen Überführung des „Seins" oder der mythischen Wahrheit in Ereignis und „Geschick", von der noch zu sprechen sein wird, wird von niemandem zugestimmt. Gerade sie ist die Stelle, an der das Heideggersche Denken nach „Sein und Zeit" in der Zwiesprache mit Hölderlin sich gewinnt.

In den Jahren nach 1945 tritt die Hölderlin-Forschung in eine Krise. Nach den großen Monographien der dreißiger Jahre stellt sich zunächst eine Pause ein. Der nationale Zusammenbruch machte eine grundsätzliche Neubesinnung unumgänglich. Aber es scheint, daß die Krise zu einer fruchtbaren Neuorientierung führt. Durch Neufunde, wie die *Friedensfeier*, vor allem aber durch die große Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe von Beißner ist zudem eine ganz neue Forschungssituation geschaffen. Methodisch hat die Interpretation des einzelnen Kunstwerks als eines spezifisch dichterischen begonnen. Besonders die schwierigen späten Hymnen, die schon Hellingrath als den Höhepunkt der Hölderlinschen Dichtung gefeiert hat, gewinnen von diesem methodischen Zugang her, der allererst ihre dichterische Gestalt und Struktur aufzuschließen vermag, an Deutlichkeit. Einzelinterpretationen wie die von Beißner, Staiger, Beck, Liegler, Sengle, A. Müller, Böckmann, Kayser, Heselhaus, Binder u. a. bahnen hier den Weg. Aber eine auf der Grundlage solcher textnahen Einzelanalysen vorgenommene Gesamtwertung des Spätwerks steht zur Zeit noch aus.

Der Literaturwissenschaftler befindet sich Heideggers Dichtungsauslegungen, insbesondere seinen Hölderlin-Erläuterungen gegenüber in einiger Verlegenheit. Denn einmal sind seine Verstöße gegen die Regeln der traditionellen Philologie eklatant: Ver-

[10] *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, 3. Jg., 1936/37, 1065—78.

ändernde Eingriffe in den Text, gewaltsame Herauslösung von Versteilen, Satzfragmenten, ja einzelnen Wörtern aus dem Kontext, Gleichschaltung auseinanderliegender Belege von ganz verschiedenem Stellenwert, volksetymologische Umdeutungen von Kernwörtern, Überanstrengung bestimmter Begriffe und ihre Ausdehnung weit über ihren konkreten und spezifischen Sinnbezug hinaus finden sich in nicht geringer Zahl. Dazu kommt die Vernachlässigung der formalen Elemente der Dichtung: Rhythmus und Stil, Metrik, Vers und Lautgebung, Gattung und Dichtart zugunsten gehaltlicher oder „denkerischer" Aussagen, mag Heideggers Besinnung auch noch so sehr auf das sogenannte „Gedichtete" vor aller Stoff-Form-Beziehung zurückgreifen. Auf der andern Seite aber muß auch der Literaturhistoriker bei näherem Zusehen einräumen, daß Heideggers Hölderlin-Auslegungen, aufs Ganze gesehen, doch nicht gar so abwegig sind, wie es zunächst scheinen mag. Die Verlegenheit wird verstärkt durch die Tatsache, daß die Fachwissenschaft keineswegs in der Lage ist, ein gültiges Hölderlinbild vorzulegen, an dem Heideggers Erläuterungen zu messen wären, da gerade die Deutung des unerhört schwierigen Spätwerkes gegenwärtig noch ganz in den Anfängen steckt und sehr umstritten ist. Das muß jeder Auseinandersetzung ihren betont vorläufigen Charakter geben. Von vornherein jedoch gilt es zu besorgen, daß die Diskussion auf der angemessenen Ebene geführt wird. Man greift zu kurz, will man im einzelnen einwenden und beanstandend fordern, was Heidegger garnicht intendiert. Er sagt ausdrücklich, jene „Erläuterungen beanspruchen nicht, Beiträge zur literarhistorischen Forschung und zur Ästhetik zu sein"[11]. Es kommt alles darauf an, die Bezirke streng auseinander zu halten: das Anliegen Heideggers — er nennt es „Zwiesprache" — auf der einen Seite, die Verfahrensweise der Literaturwissenschaft auf der andern.

Hier scheint uns das Verdienst des jüngsten Beitrags von Beda Allemann[12] zu liegen, der erstmals die Fragestellung auf das angemessene Niveau hebt und damit die Voraussetzungen für eine sachliche Beurteilung schafft, indem er nach der Gesetzlichkeit der Begegnung Heidegger—Hölderlin fragt. Johannes Pfeiffers[13] etwas beiläufige Anmerkungen erreichen dieses Niveau garnicht, indem sie von rein dichtungskundlichen Voraussetzungen ausgehen. Else Buddeberg[14] dagegen, die sich zwar vorbereitend auf das Denken Heideggers einläßt und neben dem literaturwissenschaftlichen Ansatz den philosophischen der „Zwiesprache" gelten läßt, kann darum nicht befriedigen, weil sie die Radikalität des Heideggerschen Vorgehens nicht in Anschlag bringt und die streng zu scheidenden Bezirke vermischt. So bringt sie gegen Heideggers Auslegungen an entscheidenden Punkten mit Recht schwerwiegende Bedenken vor, glaubt jedoch im ganzen, daß das Gespräch mit ihm eine vertiefende Aneignung der Dichtung Hölderlins gewähre.

Folgt aber aus einer strengen Scheidung der Verfahrensweisen — hier „Zwiesprache" des Denkers, dort Interpretation und Historie des Literaturwissenschaftlers — nicht,

[11] Vorbemerkung zu: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt a. M. 1944.

[12] B. Allemann, *Hölderlin und Heidegger*, 2. Aufl. Zürich, 1956 (1. Aufl., Zürich 1954).

[13] J. Pfeiffer, *Zu Heideggers Deutung der Dichtung*, Deutschunterricht 1952, S. 57—68.

[14] E. Buddeberg, *Heidegger und die Dichtung.* Hölderlin: Dt. Vjs. 26, 1952. Rilke: Dt. Vjs. 27, 1953. Zusammen: *Heidegger und die Dichtung. Hölderlin, Rilke.* Sonderdruck der Dt. Vjs., Stuttgart 1953. In ihrem umfassenden jüngsten Buch zum Thema, das hier nicht mehr berücksichtigt ist, gelangt die Verf. über die angezeigte Position hinaus: E. Buddeberg, *Denken und Dichten des Seins. Heidegger, Rilke*, Stuttgart 1956.

daß man beide auf ihrem eigentümlichen Felde gewähren lassen sollte, sodaß in Heideggers Hölderlin-Deutungen Erhellungen seines eignen Denkens, bei den Literarhistorikern aber Aufschlüsse über Hölderlin zu suchen seien? Heidegger scheint selbst darauf hinzudeuten, wenn er im erwähnten Vorwort der *Erläuterungen* von 1944 zum Verständnis des Bereichs, in dem sich das Nachdenken aufhält, auf *Vom Wesen der Wahrheit* und *Was ist Metaphysik?* verweist.

Doch so einfach liegen die Dinge wieder nicht, wir würden damit die Radikalität des Heideggerschen Anliegens verkennen. Nicht nur keine Beiträge zur literarhistorischen Forschung wollen die „Erläuterungen" sein, sondern — und hier wird ihre Position deutlich — Heidegger fährt fort: „Sie entspringen einer Notwendigkeit des Denkens." Sie „gehören in das Gespräch eines Denkens mit einem Dichten, dessen geschichtliche Einzigkeit niemals literar-historisch bewiesen, in die jedoch durch das denkende Gespräch gewiesen werden kann." Das heißt aber doch wohl kaum etwas anderes, als daß sie in den Vollzug des „denkenderen" oder „künftigen" Denkens hineingehören, den Heidegger als „Abstieg aus der Metaphysik" begreift. Die *Erläuterungen* verstehen sich damit selbst als Austrag eines „vorlaufenden" „ursprünglicheren Denkens", das in der positiven Destruktion der Geschichte der Metaphysik den Ausgang aus der „Seinsvergessenheit" sucht. Die Literaturforschung (als „beweisende", nach Heidegger,) aber gehört, insofern sie Wissenschaft ist und sein will, in den durch die abendländische Metaphysik „gewiesenen" und „ausgelegten" Zusammenhang der europäischen Geistesgeschichte hinein. Nicht einzelne unzulängliche Verstöße gegen die Philologie bedeuten dann aber die „Erläuterungen", sondern eine bewußte Herausforderung der Literaturwissenschaft als solcher und im ganzen: Destruktion der Geschichte und Wissenschaft von der Literatur im Verfolg einer Destruktion der Geschichte der Metaphysik als Ereignis einer ursprünglicheren Geschichte des Seins. „Der Grund dieses Sachverhaltes liegt darin, daß die Wissenschaft nicht denkt. Sie denkt nicht, weil sie nach der Art ihres Vorgehens und ihrer Hilfsmittel niemals denken kann, denken nämlich nach der Weise der Denker"[15]. Das Problem der Heideggerschen Hölderlindeutungen kann danach nicht länger als ein spezifisch literarhistorisches angesprochen werden — es ist ein grundsätzlich philosophisches. Eindeutig bezeugt Heidegger diesen Zusammenhang in den auf Hölderlin bezogenen Einleitungssätzen der Rilke-Rede: „Gelangen wir auf diese Bahn (die Bahn der Geschichte des Seins), dann bringt sie das Denken in eine seinsgeschichtliche Zwiesprache mit dem Dichten. Sie gilt der literarhistorischen Forschung unvermeidlich als ein unwissenschaftliches Vergewaltigen dessen, was jene für die Tatsachen hält. Die Zwiesprache gilt der Philosophie [!] als ein Abweg der Ratlosigkeit in die Schwärmerei. Aber das Geschick zieht um solches unbekümmert seine Bahn"[16].

1. Dichten und Denken

Den *Erläuterungen* zu Hölderlins Dichtung kommt im philosophischen Werk Heideggers insofern eine ausgezeichnete Bedeutung zu, als diese Zwiesprache das angestrengte Vordringen Heideggers in ein „ursprünglicheres" Denken folgenreich begleitet, ja dessen Selbstauslegung gerade am entscheidenden Punkt mitbegründet und

[15] M. Heidegger, *Was heißt Denken?* (1952) In: *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954, S. 133.
[16] M. Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt a. M. 1950, S. 252.

geprägt hat. Im ersten Hölderlin-Vortrag von 1936 rechtfertigt Heidegger die Wahl Hölderlins von daher, daß Hölderlin in einem ausgezeichneten Sinne der „Dichter des Dichters" sei, weil seine „Dichtung von der dichterischen Bestimmung getragen" sei, „das Wesen der Dichtung eigens zu dichten"[17]. Im Anaximander-Aufsatz von 1946 aber wird das Wesen des Denkens vom Dichten her bestimmt: „Das Denken jedoch ist Dichten ... Das Denken des Seins ist die ursprüngliche Weise des Dichtens"[18]. Gerade also im Zusammenhang der Richtung, die das Denken Heideggers nach *Sein und Zeit* (1927) nimmt, gewinnt die Auseinandersetzung mit Hölderlin ausschlaggebende Bedeutung.

In *Sein und Zeit* ist der Dichtung und dem Dichten keineswegs ein besonderer Vorrang in der Explikation der Seinsfrage zugewiesen. Wo auf die Dichtung zurückgegriffen wird, geschieht es in der Weise des vorontologischen Belegs zur Selbstauslegung des Daseins (Cura-Fabel des Hyginus). Hier hat sie gleichrangig ihren Platz neben andern vorontologischen Belegen. Gerade an *Sein und Zeit* aber, wo die Dichtung als Dichtung noch gar nicht ausdrücklich thematisch ist, hat die sogenannte existentielle Literaturwissenschaft angeknüpft. Unter Herauslösung bestimmter Existenziale aus dem Zusammenhang der Seinsfrage hat sie die Daseinsanalyse Heideggers für das Verständnis von Dichtung fruchtbar machen wollen, wobei das spezifisch Dichterische oder Dichtung ebenso verfehlt werden mußte wie das zentrale Anliegen Heideggers[19]. Einzig Staiger, der mit seinen *Grundbegriffen der Poetik*[20] auf der Fundamentalontologie eine Fundamentalpoetik aufzurichten versuchte, hat durch die Anknüpfung an der Zeitanalyse Heideggers eigentümliche Fragestellung aufgenommen — aber auch seinem Buch eignet von daher die folgenreiche Vernachlässigung des Werkcharakters der Dichtung und ihrer formgeschichtlichen Vielfalt.

Das erste Zeugnis für den Beitrag des spezifisch Dichterischen zur Selbstauslegung des Denkens und damit für die fortwirkende Bedeutung der Begegnung von Dichten und Denken ist der Vortrag *Der Ursprung des Kunstwerkes* von 1935. Bezeichnenderweise folgt kaum ein Jahr später der schon erwähnte erste Hölderlin-Vortrag Heideggers. Im Kunstwerk-Vortrag ist die zentrale und zugleich umfassende Bedeutung von Dichtung bereits klar formuliert. Heidegger sagt: „Wahrheit als die Lichtung und Verbergung des Seienden geschieht, indem sie gedichtet wird. Alle Kunst ist als Geschehenlassen der Ankunft der Wahrheit des Seienden als eines solchen (gemeint ist hier bereits: des Seins) im Wesen Dichtung."[21] Das heißt aber nichts andres, als daß Dichtung hier nicht nur im engeren Sinne der Poesie, sondern als der „lichtende Grund" von Kunst überhaupt verstanden wird. Und nicht nur das — Dichtung in diesem weitesten Sinne wird vermutet als das „gründende" Sich-Ereignen der Wahrheit überhaupt, das alle besonderen Weisen des Geschehens von Wahrheit aus sich entläßt: „Eine andere Weise (als die der Kunst), wie Wahrheit west, ist die staatgründende Tat. Wieder eine

[17] M. Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt a. M. 1951, S. 32.

[18] M. Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt a. M. 1950, S. 303.

[19] Vgl. Horst Oppel, *Kierkegaard und die existentielle Literaturwissenschaft*, Dichtg. u. Volkstum, NF d. Euphorion 38, 1937, S. 18—29. Fritz Dehn, *Existentielle Literaturwissenschaft als Entscheidung*, Dichtg. u. Volkstum, NF d. Euphorion 38, 1937, S. 39—43. Erik Lunding, *A. Stifter. Mit einem Anhang über Kierkegaard und die existentielle Literaturwissenschaft*, Kopenhagen 1946. Ders., *Strömungen und Strebungen der modernen Literaturwissenschaft*, Kopenhagen 1952.

[20] Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946.

[21] M. Heidegger, *Holzwege*, S. 58.

andere Weise, wie Wahrheit zum Leuchten kommt, ist die Nähe dessen, was schlechthin nicht ein Seiendes ist, sondern das Seiendste des Seienden. Wieder eine andere Weise, wie Wahrheit sich gründet, ist das wesentliche Opfer. Wieder eine andere Weise, wie Wahrheit wird, ist das Fragen des Denkens, das als Denken des Seins dieses in seiner Frag-würdigkeit nennt."[22] „Die Sprache selbst ist Dichtung im wesentlichen Sinne."[23]

Diese Deutung des Dichtens erfährt in den folgenden Veröffentlichungen Heideggers eine wichtige Modifizierung. Aber die entscheidende Richtung ist bereits klar angelegt: ein Denken, das sich von einem solchen ursprünglichen Dichten her weisen läßt, versteht sich immer nachdrücklicher als Geschehenlassen, als ein Sich-Ereignen, ein Tun, dessen Subjekt ein Es (nämlich das Sein selbst) ist. Die Modifikation besteht darin, daß das Denken, indem es sich vom ursprünglichen Dichten her auslegt, selbst ursprünglicher wird und damit endlich gleichursprünglich neben das Dichten tritt. Im Anaximander-Aufsatz kann es darum heißen: „Das Denken jedoch ist Dichten und zwar nicht nur eine Art der Dichtung im Sinne der Poesie und des Gesanges. Das Denken des Seins ist die ursprüngliche Weise des Dichtens. In ihm kommt allem zuvor erst die Sprache zur Sprache, d. h. in ihr Wesen. Das Denken sagt das Diktat der Wahrheit des Seins. Das Denken ist das ursprüngliche dictare. Das Denken ist die Urdichtung, die aller Poesie voraufgeht, aber auch dem Dichterischen der Kunst, insofern diese innerhalb des Bezirkes der Sprache ins Werk kommt. Alles Dichten in diesem weiteren und im engeren Sinne des Poetischen ist in seinem Grunde ein Denken. Das dichtende Wesen des Denkens verwahrt das Walten der Wahrheit des Seins."[24]

Das Denken, das sich so am Dichten gefunden zu haben glaubt, ist nicht mehr nur in seinem Wesen ein Dichten, das Dichten selbst ist jetzt auch in seinem Wesen ein Denken. Beide verweisen aufeinander, sind darüberhinaus aufeinander angewiesen. Je deutlicher dieser Zusammenhang bei Heidegger hervortritt, um so entschiedener muß er sich gegen eine naheliegende Vermischung zur Wehr setzen. Zwar weisen beide ins „Selbe", zwar wird das Dichten „dichtender", indem es „denkender" wird, und das Denken „denkender", indem es „dichtender" wird, aber das gerade nur, indem das dichtend Gesagte und das denkend Gesagte nicht das „Gleiche" sind. Das Selbe zu sagen (nämlich nach Heidegger das „verbergende Sich-Lichten des Seins") „glückt allerdings nur dann, wenn die Kluft zwischen Dichten und Denken rein und entschieden klafft"[25]. Die abschließende Formel, auf die Heidegger endlich den Zusammenhang zwischen dem Dichtenden und Denkenden bringt, die der Humanismusbrief beide „Wächter im Haus des Seins" nennt, steht im Nachwort von *Was ist Metaphysik?* von 1943: „Der Denker sagt das Sein. Der Dichter nennt das Heilige. Wie freilich, aus dem Wesen des Seins gedacht, das Dichten und das Danken und das Denken zueinander verwiesen und zugleich geschieden sind, muß hier offen bleiben. Vermutlich entspringen Danken und Dichten in verschiedener Weise dem anfänglichen Denken, das sie brauchen, ohne doch für sich ein Denken sein zu können."[26]

Diese Formel, die ebenso orakelhaft ist wie sie auf dem Weg ihres Entstehens das Banale gestreift hat (in der Erläuterung zu Hölderlins Elegie *Heimkunft* werden die

[22] Ebda. S. 50. [23] Ebda. S. 61. [24] Ebda. S. 303.

[25] M. Heidegger, *Was heißt Denken?* (1952) In: *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954, S. 138.

[26] M. Heidegger, *Was ist Metaphysik?* 5. Aufl., Frankf. a. M. 1949, S. 46.

Deutschen „das Volk des Dichtens und des Denkens" genannt), erscheint uns aber in einem doppelten Sinn fragwürdig. Das Denken, von einem ursprünglichen Dichten her verstanden, wird ausdrücklich außerhalb der Vernunft angesiedelt. Das „Sein" wiederum, das der Denker „sagt", wird abgegrenzt vom „Heiligen", das der Dichter „nennt". Aber läßt sich diese Abgrenzung, wenn sie überhaupt etwas sagen soll, halten? Hat es der Denker nicht ebenso sehr mit dem Heiligen (dem *θεῖον* und *τίμιον*) zu tun wie der Dichter mit dem Sein (*Am Sein erhalte dich beglückt! Das Sein ist ewig* dichtet Goethe)? Aber gesetzt auch, es wäre so, läßt sich die Differenz überhaupt vom Gesagten (oder Genannten) her bestimmen und nicht vielmehr allererst von der Weise des Sagens? Oder sollte das Spezifische sich im Unterschied des „Sagens" und „Nennens" verbergen? Dann wiederum müßte die ganze Fülle des dichterischen Ausdrucks, Gestalt und Rhythmus, Klang und Melos im einzigen Wörtchen „Nennen" verborgen liegen. Das indessen scheint nicht so zu sein, weil sonst nicht begreifbar wäre, warum in den Hölderlin-Interpretationen Heideggers gerade dieser Bereich ausgespart wird. In jedem Falle aber trägt die Bestimmung zu kurz. Daß der Dichter als Dichter dadurch gefaßt sei, daß er das „Heilige nennt", mag auf ganz bestimmte Dichtergestalten zutreffen, es gilt gewiß für besondere Erscheinungsformen des Dichters in dürftiger Zeit, Seher-Dichter wie Hölderlin oder auch Trakl und in sehr beschränktem Maße schon Rilke — auf die sich Heideggers Zwiesprache denn auch beschränkt —, schon nicht mehr für alle poetae vates, ganz und garnicht für die Fülle dichterischer Gestaltungen, wie sie die Dichtungsgeschichte vor uns ausbreitet. Gerade das Dichterische des Dichters und der Dichtung bleibt in dieser Formel ungefaßt. Und keineswegs ist der epochale (d.h. bei Heidegger: seinsgeschichtliche) Rang eines Dichters daher abzuleiten, inwieweit das Wesen der Dichtung in seinem Werke eigens gedichtet ist.

2. Der Grund einer strukturellen Entsprechung von Hölderlins „denkendem Dichten" und Heideggers „dichtendem Denken"

Das große und unbestreitbare Verdienst Beda Allemanns besteht darin, die Gesetzmäßigkeit der Begegnung Hölderlin-Heidegger als Zwiesprache des Denkens mit dem Dichten in einem grundsätzlichen Sinne aufgehellt zu haben. Er tut dies auf der Grundlage einer Analyse von Strukturen im Hölderlinschen Spätwerk, die durchaus bemüht ist, sachlich-gegenständlich mit den philologischen Mitteln der Literaturwissenschaft vorzugehen. Das methodische Verfahren Allemanns krankt jedoch an der thematisch gegebenen Verengung und Einseitigkeit des durch die Heideggersche Problematik vorgezeichneten Blickpunktes und daran, daß Allemann in der Wertung seiner Resultate als Heidegger-Schüler den philosophischen Standpunkt seines Lehrers einfach übernimmt. Dadurch wird aber deutlich, daß trotz des Abrückens von der völkisch-nationalen Deutung der vaterländischen Wendung Hölderlins als des deutschen Schicksalsdichters die Stoßrichtung gegen den rational-begrifflichen deutschen Idealismus und die „bloße" Humanität Goethes beibehalten wurde.

An Hand der verschiedenen Stufen der Empedokles-Dichtung, der zugehörigen theoretischen Entwürfe, der Homburger Aufsätze, der Ödipus- und Antigone-Anmer-

kungen, später Briefe und schließlich der späten Hymnen entwickelt Allemann den Weg Hölderlins zur sogenannten „Vaterländischen Umkehr". Die Entsprechung dieser „Vaterländischen Umkehr" zu Heideggers „Kehre" begreift er als das Gesetz der „Zwiesprache".

Was bedeutet diese Vaterländische Umkehr? Anknüpfend an Hölderlins eigne Unterscheidung von „Aorgischem" und „Organischem", „Orientalischem" (= „Griechischem") und „Hesperischem" verfolgt er an den Leitbegriffen des „Empedokleischen" und des „Königlichen" zwei Grundbewegungen in Hölderlins Dichtung und Besinnung. Das Empedokleische ist danach das Streben ins unendliche All-Eine, die sich selbst aufgebende Hingabe des immer endlichen Ich an die göttliche Natur, der „Fortriß" ins Jenseits (ins Aorgische). Das „Königliche" dagegen ist die Richtung auf das Endliche, auf Gesetz und Unterscheidung im Hiesigen, auf Festhalten und Bleiben (so in der Kunst, d.h. im Organischen nach Hölderlins Terminologie). Das durchgehende Geschichtserlebnis Hölderlins ist die Abwesenheit des Göttlichen, die Götterferne. Auf der Hyperion- und frühen Empedoklesstufe zeigt sich der empedokleische „Fortriß" ins All-Eine (die Rückkehr zum Ursprung, zu den Göttern) als Versuch einer Überwindung der Gegenwart, beim späten Hölderlin dagegen verbietet sich dieser Versuch. Das „königliche" Prinzip dringt vor und beugt den im empedokleischen „Fortriß" erfahrenen Dichter zurück zur Erde. Eine Stelle aus den Antigone-Anmerkungen sei stellvertretend für zahlreiche andere Nachweise genannt. Es heißt dort, daß es den Charakter des Zeus bestimme, „das Streben aus dieser Welt in die andre zu kehren zu einem Streben aus einer andern Welt in diese". Wir (die Hesperischen) stehen „unter dem eigentlicheren Zeus", der „den ewig menschenfeindlichen Naturgang, auf seinem Wege in die andre Welt, entschiedener zur Erde zwinget"[27]. Hierzu ist erläuternd zu sagen, daß Hölderlin folgende Epochen-Unterscheidung macht: die Griechen haben von Natur das Streben ins Feurige, All-Eine, Aorgische — ihr Bildungstrieb muß darum entgegengesetzte Richtung nehmen: auf Unterscheidung, Bestimmung, Bleiben. Wir Hesperischen dagegen sind von Natur die Nüchternen, Besonderen, Unterschiedenen, Bleibenden — unser Bildungstrieb muß darum ins Entgegengesetzte, ins Empedokleische zielen. Vaterländische Umkehr bedeutet dann: aus der Richtung unsres Bildungstriebes, der uns fort zu den entflohenen Göttern riß, wieder zurückbiegen ins Eigne, Vaterländische.

Es ist keine Frage, daß die späten Hymnen Hölderlins um dieses zentrale Problem ringen. Nach Allemanns Deutung tritt dabei an die Stelle des empedokleischen Brautfestes mit den entflohenen Göttern das hiesige Ausdauern der Götterferne (Gottes Fehl) im Bleiben am Abgrund. Das „Gedichtete" im Spätwerk Hölderlins ist dann das Heilige als dieses „Zwischen", die „reine Unterscheidung" zwischen Göttern und Menschen. Der Dichter aber ist derjenige, der im Ausdauern der Götterferne dieses Zwischen offenhält, indem er das Heilige nennt. Das Zwischen der reinen Unterscheidung soll offengehalten werden für die künftige Wiederkehr der Götter. Das Zwischen aber als ein Behalten der göttlichen Untreue (Abwesenheit der Götter) ist darum gerade nicht Versöhnung, sondern lichtendes Eröffnen der Dimension des Heiligen im Unversöhnten.

[27] Hölderlin, *Sämtliche Werke.* Große Stuttgarter Ausgabe. Stuttgart 1943ff., 5. Bd., S. 268 u. 269.

Eine strukturelle Entsprechung dieser „Vaterländischen Umkehr" zu Heideggers „Kehre" ist nicht von der Hand zu weisen. Die „Lichtung des Seins" als sich „entbergendes Verbergen" der Wahrheit, die Bestimmung des Kunstwerks als „Bestreitung des Streites" zwischen Welt und Erde, d.h. zwischen „Lichtung" und „Verbergung" im Wesen der Wahrheit (im Kunstwerk-Vortrag), deuten nicht nur auf eine solche Entsprechung, sondern lassen vermuten, daß ebenso wie das dichterische Wesen des Denkens diese Entsprechung an der „Zwiesprache" mit Hölderlin gewonnen wurde. Die *Erläuterungen* kreisen von der *Heimkunft* bis zu *Wozu Dichter?* um diese Frage. Wenn mit der „Kehre"[28] das Wesen der Wahrheit als Wahrheit des Wesens bestimmt wird, das Denken des Seins aber immer deutlicher als Ereignis des Seins selbst und das Dasein als Lichtung des Seins erfahren wird, so ergeben sich in der Tat Beziehungen zu Hölderlins Dichten vom „Fehl Gottes" und dem vom Dichter auszutragenden Ereignis der Götterferne, in dem sich die Dimension des Heiligen als vorbereitende Spur zu einer künftigen Götternähe offenhält.

An dieser Stelle zeigt sich aber zugleich die ganze Problematik der Begegnung Heidegger-Hölderlin. Das Bedenkenerregende der Untersuchung Allemanns liegt darin, daß der Verfasser zwar einerseits einen selbständig wissenschaftlichen Beitrag zur Hölderlin-Deutung versucht, daß er auf der andern Seite aber bei der Beurteilung der Gesetzmäßigkeit der „Zwiesprache" den Standpunkt des Heideggerschen Philosophierens kritiklos einnimmt. Vom gegenwärtigen Standort der Hölderlin-Forschung wäre hier vor allem einzuwenden, daß trotz Hölderlins „Vaterländischer Umkehr" der Bereich der Natur oder der Götter nicht im reinen Ereignis aufgeht. Das Heilige bleibt bis zuletzt Dimension der Götter, d.h. aber: die Substanz des Ursprungs zerrinnt nicht in das Sich-Ereignen, die Natur nicht im „Walten des Unterschieds", im Aufgehen, Entbergen und Sich-Öffnen, das Ewige verschwindet nicht in die Zeit. Und es ist sehr bedenklich, das Substanzhafte und Unendliche des Hölderlinschen Bereichs der Natur und der Götter als ein Fortwirken idealistischer Voraussetzungen zu sehen, die im Spätwerk Hölderlins überwunden würden.

Eine zweite Frage aber ist die Beurteilung der „Zwiesprache" Heideggers mit Hölderlin. Genügt es, sie von Heideggers eigenem Anspruch her als Ereignis des „Seinsgeschicks" zu sehen, mit welchem ein ursprünglicheres Denken im Gespräch mit einem ursprünglicheren Dichten den Abstieg aus der Metaphysik vorbereitet? Oder ist nicht, weniger „seinsgeschichtlich", dafür aber um so historischer gedacht, nach dem Grund der strukturellen Entsprechung zu fragen? Liegt dieser Grund nicht vielleicht in einer eigentümlichen Analogie der Gegenwartslosigkeit in Hölderlins Dichten und Heideggers Denken? Dann ließe sich diese Entsprechung in einer alles beherrschenden Erfahrung der Gegenwart als einer Zeit der Götterferne bzw. Seinsvergessenheit erblicken, die sich als auszudauerndes Zwischen zwischen einer fern vergangenen Epoche der ursprungsnahen Götternähe oder Seinserschlossenheit und einer künftigen Wiederkunft der Götter oder einer künftigen, im denkenderen Denken vorbereiteten Epoche des

[28] Die Frage nach dem Wesen der Wahrheit „versteht Wesen zunächst im Sinne der Washeit (quidditas) oder der Sachheit (realitas), die Wahrheit aber als einen Charakter der Erkenntnis. Die Frage nach der Wahrheit des Wesens versteht Wesen verbal und denkt in diesem Wort, noch innerhalb des Vorstellens der Metaphysik verbleibend, das Seyn als den waltenden Unterschied von Sein und Seiendem. Wahrheit bedeutet lichtendes Bergen als Grundzug des Seyns." M. Heidegger, *Vom Wesen der Wahrheit.* Frankfurt a. M., 2. Aufl., 1949, S. 26.

Seinsgeschickes erstreckt. Diese Struktur wäre dann aber im geistesgeschichtlichen Sinne nicht anders als eine romantische zu bezeichnen. Freilich, sowohl bei Hölderlin wie bei Heidegger unter der Voraussetzung einer Überwindung der romantischen Subjektivität und Innerlichkeit.

Es ist ein altes und ungelöstes Problem der Hölderlin-Forschung, ob Hölderlin der Klassik oder der Romantik zuzurechnen sei. Die Frage ist sehr verschieden beantwortet worden. W. Böhm bezeichnet den Dichter als Hochklassiker. Korff prägt für ihn den Begriff der romantischen Klassik und stellt ihn in die Nähe der Frühromantik (Novalis). Kluckhohn hat jüngst grundsätzlich vor einer voreiligen Zuordnung gewarnt. Hölderlin steht gerade in eigentümlicher Sonderstellung zwischen den Epochen, die sich ja selbst zeitlich nicht ablösen, sondern durchdringen. Was aber Heidegger an Hölderlin ergreift, scheint uns gerade die in der gegenwartslosen, vom vergangenen Ursprung genährten Zukunftserwartung ausgedrückte romantische Komponente zu sein. Heideggers Philosophieren selbst treibt mit Notwendigkeit zu dieser Konsequenz. Es sei nur an Novalis' Geschichtsfragment *Die Christenheit oder Europa* oder seinen Roman vom Dichter *Heinrich von Ofterdingen* erinnert. Stellvertretend zwei Beispiele für viele. Im dritten Kapitel des *Ofterdingen* heißt es von dem Sänger, der mit seinen Liedern das Herz des Königs rührt: *Er handelte von dem Ursprunge der Welt, von der Entstehung der Gestirne, der Pflanzen, Tiere und Menschen, von der allmächtigen Sympathie der Natur, von der uralten goldenen Zeit und ihren Beherrscherinnen, der Liebe und Poesie, von der Erscheinung des Hasses und der Barbarei und ihren Kämpfen mit jenen wohltätigen Göttinnen, und endlich von dem zukünftigen Triumph der letztern, dem Ende der Trübsale, der Verjüngung der Natur und der Wiederkehr eines ewigen goldenen Zeitalters*[29]. In den Gedichten *Der sterbende Genius* und *Der Fremdling* singt Novalis[30]:

„Schon lodert mächtig jene geheime Glut —
Mein altes Wesen — tief in dem irdischen
Gebilde: Du sollst Opferpriester
Sein und das Lied der Zurückkehr singen.

Nimm diese Zweige, decke mit ihnen mich,
Nach Osten singe dann das erhabne Lied,
Bis auf die Sonne geht und zündet
Und mir die Tore der Urwelt öffnet."

„O! du suchest umsonst — untergegangen ist
Jenes himmlische Land — keiner der Sterblichen
Weiß den Pfad, den auf immer
Unzugängliches Meer verhüllt.

Wenig haben sich nur deines verwandten Volks
Noch entrissen der Flut — hierhin und dorthin sind
Sie gesät und erwarten
Beßre Zeiten des Wiedersehns."

[29] Novalis, *Schriften*. Hrsg. v. Kluckhohn, Leipzig 1929, Bd. 1, S. 130.
[30] Ebda. Bd. 1, S. 352 u. 348.

Auch die Nähe Heideggers zur Herderschen Sprachauffassung deutet in diese Richtung, das etymologische Interpretieren, das Insistieren auf dem sich verbergenden Ursprünglicheren in allem Späteren, das Verdecken der ursprünglichen Wahrheit durch die Vernunft[31]. Freilich, weder Heidegger noch Hölderlin ergeben sich in diese romantische Struktur ihres Geschichtsbildes. Beide versagen sich die romantische Flucht des Novalis aus der Gegenwart. Die „Vaterländische Umkehr" Hölderlins ist ein Versuch der Überwindung, der unter der gegebenen Voraussetzung im tragischen Zusammenbruch endet. Heidegger aber antwortet mit dem entschlossenen Sich-Hineinstellen in den unausweichlichen Gang des Seinsgeschicks.

3. Zwiesprache und Interpretation

Heidegger versteht seine Auseinandersetzung mit Hölderlin selbst als „Gespräch" oder „Zwiesprache". Die Literaturwissenschaft, und zumal in ihrer vom einzelnen Werk ausgehenden modernen Methode, erachtet für ihre zentrale Aufgabe die sachgerechte Interpretation. Sie muß sich dabei als Wissenschaft notwendig auf den Text als ihr besonderes Gegenstandsgebiet beziehen und sich von seinem eignen Schwergewicht ausschließlich leiten lassen. Das heißt aber, sie fordert — auch als Geisteswissenschaft, auch und gerade als „unexakte" im Sinne der Naturwissenschaft — die höchstmögliche Entäußerung des Subjekts. Bedeutet dies aber zugleich, daß sie als historische Wissenschaft damit notwendig ihren Gegenstand aus seinem wirkenden Daseinsbezug entfernt? Keineswegs. Sie ist dieser Gefahr im Verlauf der Wissenschaftsgeschichte zwar häufig genug erlegen, am stärksten wohl in der Periode der sich an der Naturwissenschaft orientierenden positivistischen Literarhistorie. Auch die Grenzen aller wissenschaftlichen Einstellung gegenüber künstlerischen Gebilden, die unausschöpfbar bleiben, sind unleugbar hervorgetreten. Aber muß dies bedeuten, daß alles das, was eine gegenstandsgeleitete Literaturwissenschaft auszumachen vermag, notwendig die Wahrheit des Gegenstandes verstellt und verdeckt? Besagt es nicht vielmehr, daß sie zwar immer unzulänglich bleibt, weil sie nicht alles und nie das Letzte direkt geben kann, daß jedoch das, was sie zu leisten imstande ist, ein legitimer Weg der geschichtlichen Vermittlung und des Verstehens ist? Und zugleich: Was eine gefährdende Möglichkeit auf der Suche nach einer eigentümlich geistesgeschichtlichen

[31] Auch in diesem Zusammenhang sei wiederum an Novalis, und zwar an seine Bemerkungen zur „Ursprache" der Menschheit am Schluß des Naturromanfragments *Die Lehrlinge zu Sais* erinnert. Die Nähe Heideggers zu der hier entwickelten Sprachauffassung ist eklatant. Eine Gruppe von Reisenden erscheint am Tempel zu Sais: *Voll Sehnsucht und Wißbegierde hatten sie sich aufgemacht, um die Spuren jenes verlorengegangenen Urvolks zu suchen, dessen entartete und verwilderte Reste die heutige Menschheit zu sein schiene, dessen hoher Bildung sie noch die wichtigsten und unentbehrlichsten Kenntnisse und Werkzeuge zu danken hat. Vorzüglich hatte sie jene heilige Sprache gelockt, die das glänzende Band jener königlichen Menschen mit überirdischen Gegenden und Bewohnern gewesen war, und von der einige Worte, nach dem Verlaut mannigfaltiger Sagen, noch im Besitz einiger glücklicher Weisen unter unsern Vorfahren gewesen sein mögen. Ihre Aussprache war ein wunderbarer Gesang, dessen unwiderstehliche Töne tief in das Innere jeder Natur eindrangen und sie zerlegten. Jeder ihrer Namen schien das Losungswort für die Seele jedes Naturkörpers. Mit schöpferischer Gewalt erregten diese Schwingungen alle Bilder der Welterscheinungen, und von ihnen konnte man mit Recht sagen, daß das Leben des Universums ein ewiges tausendstimmiges Gespräch sei; denn in ihrem Sprechen schienen alle Kräfte, alle Arten der Tätigkeit auf das unbegreiflichste vereinigt zu sein. Die Trümmer dieser Sprache, wenigstens alle Nachrichten von ihr, aufzusuchen, war ein Hauptzweck ihrer Reise gewesen, und der Ruf des Altertums hatte sie auch nach Sais gezogen.* A.a.O. Bd. 1, S. 38.

und gegenstandsgemäßen Einstellung war und bleibt, muß nicht notwendig mit ihrem Wissenschaftsanspruch als solchen zusammengehen. So aber scheint es Heidegger — und mit ihm Beda Allemann — zu sehen, der die „Zwiesprache" als eigentliche, nämlich „denkende" Aneignung der Geschichte versteht und ausdrücklich in Gegensatz zu jeder wissenschaftlichen Interpretation stellt. In *Sein und Zeit* sagt er: „Die Folge wird, daß das Dasein bei allem historischen Interesse und allem Eifer für eine philologisch „sachliche" Interpretation die elementarsten Bedingungen nicht mehr versteht, die einen positiven Rückgang zur Vergangenheit im Sinne einer produktiven Aneignung ihrer allein ermöglichen."[32] In *Sein und Zeit* hat es noch den Anschein, als billige Heidegger der Literaturgeschichte als Problemgeschichte eine solche Möglichkeit der produktiven Aneignung zu. Später wird die Stellung der Literaturgeschichte bei ihm schwer bestimmbar. Sie fällt einerseits nicht unter die durch die Technik bestimmten „metaphysischen Wissenschaften". Eine größere „Strenge" des Denkens wird ihr zugestanden. Sie gehört aber andererseits in die „Geschichte der Metaphysik" hinein, insofern sie sich auf einem bestimmten Gegenstandsgebiet ansiedelt, insofern sie wissenschaftlich einen überlieferbaren Wahrheitsbestand begründen will. Gegen eine solche wissenschaftliche Philologie ist Heideggers „Zwiesprache" gerade als Überwindung der Vergegenständlichung und damit der „Metaphysik" gerichtet.

„Zwiesprache" zwischen dem Denker und dem Denker oder dem Dichter und Denker beruht nach Heideggers Anspruch auf einem Wechselverhältnis. Es geht gerade nicht um ein rein vernehmendes Sich-Entäußern des Begegnenden, sondern um sein Mitsprechen. Das gilt ihm ebenso sehr gegenüber philosophischen wie gegenüber dichterischen Texten, so daß das Problem der Auslegung beide gleichermaßen betrifft, sich im Hinblick auf die gestalthafte, sinnenbezogene Eigenwirklichkeit künstlerischer Werke dazu noch verdoppelt. *Sein und Zeit* und das Kant-Buch verstehen an eignende Interpretation als „Wiederholung" eines Grundproblems, das bedeutet aber für Heidegger „die Erschließung seiner ursprünglichen, bislang verborgenen Möglichkeiten, durch deren Ausarbeitung es verwandelt und so erst in seinem Problem bewahrt wird"[33]. Deutlicher wird Heideggers Anspruch im Nietzsche-Aufsatz: „Jede Erläuterung muß freilich die Sache nicht nur dem Text entnehmen, sie muß auch, ohne darauf zu pochen, unvermerkt Eigenes aus ihrer Sache dazu geben."[34] In Heideggers praktischem Verfahren sowohl gegenüber den Vorsokratikern wie bei Plato, Aristoteles bis zu Hegel und ebenso gegenüber Hölderlin, Rilke, Trakl[35] erweist sich dieses Eigne aber als das sogenannte Ausarbeiten des Ungesagten im Gesagten, des Ursprünglichen im Verdeckenden oder sogar als ein Geltendmachen des im nachwirkenden Sagen des ursprünglichen Worts noch vernehmbaren Anfänglichen gegen das Gemeinte!

Von den historischen Wissenschaften ihrerseits wird nun keineswegs die Zwiesprache der Denker und Dichter untereinander oder der Denker mit den Dichtern verworfen. Im Gegenteil: solche Zwiesprache ist für sie gerade wieder ein eigentümliches Erkennt-

[32] M. Heidegger, *Sein und Zeit*, 5. Aufl., Halle 1941, S. 21.

[33] M. Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik*, 2. Aufl., Frankfurt a. M., S. 185.

[34] M. Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt 1950, S. 197.

[35] In einem sehr erhellenden Aufsatz unter dem treffenden Titel: *Heidegger-Trakl: Einstimmiges Zwiegespräch* hat W. H. Rey neuerlich Heideggers Verfahren der Trakl-Deutung untersucht. Dt. Vjs. 30/1956, S. 89—136.

nisfeld. Zwiesprache als solche ist eine von je durchaus legitime Form der fortpflanzenden Aneignung. Also auch die Heideggersche. Hegels Geschichte der Philosophie, Schillers Auseinandersetzung mit Kant, Goethes Hamlet-Deutung im *Wilhelm Meister*, der ganze *West-östliche Divan* sind klassische Beispiele der Zwiesprache. Das spezifisch Heideggersche liegt also nicht in der Zwiesprache als solcher, sondern vielmehr in dem damit verbundenen Anspruch, Überwindung und positive Destruktion der vergegenständlichenden und interpretierenden Wissenschaft zu sein. Dieser Anspruch bleibt bestehen, auch wenn Heidegger innerhalb der Epoche der Metaphysik sich ihrer noch zu bedienen vorgibt. Gemäß der Verflechtung der Metaphysik mit den Wissenschaften „muß sich das vorbereitende Denken bisweilen auch im Umkreis der Wissenschaften bewegen, weil diese immer noch in vielfältigen Gestalten die Grundform des Wissens und des Wißbaren vorzugeben beanspruchen, sei es wissentlich, sei es durch die Art ihrer Geltung und Wirkung"[36]. „Vielleicht ist die Historie für uns noch ein unumgehbares Mittel der Vergegenwärtigung des Geschichtlichen."[37] Das bedeutet keineswegs eine Zugehörigkeit des Denkens zur Wissenschaft. Denn: „Inmitten der Wissenschaften denken, heißt: an ihnen vorbeigehen, ohne sie zu verachten."[38] Heidegger behauptet nicht nur die Kluft, sein Anliegen ist der Absprung aus der wissenschaftlichen Haltung, aus der vermittelnden Vernunft in die Unmittelbarkeit der Begegnung und damit die völlige Destruktion desjenigen, das im besten Falle den Absprung vorbereitet. Zwiesprache und Wissenschaft sind aber in unaufhebbarer Zusammengehörigkeit aufeinander verwiesen. Goethes Noten und Abhandlungen zum *Divan* seien als instruktives Beispiel dafür genannt, wie sich Zwiesprache an die wissenschaftliche Vermittlung gebunden weiß. Die Geisteswissenschaft bedarf der ständigen Beunruhigung und Befruchtung durch Zwiesprache, die Zwiesprache dagegen ist auf den geschichtlichen Gang der wissenschaftlichen Interpretation angewiesen, um sich zu vergewissern, ob der in der Zwiesprache Angeredete überhaupt noch der ist, mit dem sie zu sprechen vorgibt. Wissenschaft in diesem Sinne ist der Anwalt des Partners der Zwiesprache im Sinne des gesetzlich bestellten Verteidigers.

Woher nimmt aber dann eine solche sich isolierende Zwiesprache ihre Legitimation, da sie doch beansprucht, das Gegenteil einer subjektiven Auslegung zu sein? Die Antwort lautet: aus dem epochalen Sich-Ereignen der Wahrheit des Seins als Seinsgeschichte. Im Humanismus-Brief heißt es, der liebende Streit der Denker „verhilft ihnen wechselweise in die einfache Zugehörigkeit zum Selben, aus dem sie das Schickliche finden im Geschick des Seins"[39]. Und im Hegel-Aufsatz: „Die aus ihrem Geschick gewachsene Sprache des Denkens ruft jedoch das Gedachte eines anderen Denkens in die Helle ihres Denkens, um das andere in sein eigenes Wesen frei zu geben".[40] Das gilt auch für die Hölderlin-Erläuterungen, die ja einer „Notwendigkeit des Denkens" entsprangen. Hölderlin „braucht" darum den Denker, um in sein eignes Wesen freigegeben zu werden. Heideggers Auslegung der Dichtung Hölderlins geschieht von diesem Ansatz her durchgehend auf das Geschick des sich lichtend verbergenden Seins hin. Welche Stellung wird dann aber Hölderlin innerhalb der Geschichte des Seins zugewiesen? Sie ist keineswegs eindeutig, und es wiederholt sich in ihrer geschicht-

[36] M. Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt a. M. 1950, S. 195.
[37] a. a. O. S. 301. [38] a. a. O. S. 195.
[39] M. Heidegger, *Über den Humanismus*, Frankfurt a. M. 1949, S. 24.

lichen Ortsbestimmung das Zwiegesichtige, das schon aus der Parmenides-, Plato- oder Aristotelesdeutung bekannt ist. Einerseits wird Hölderlin auf seine Rückkehr in die Nähe des Ursprungs hin ausgelegt. In diesem Sinne dichtet er das Heilige und legt er die Spur zum Ursprung und zu den entflohenen und zugleich künftigen Göttern. In diesem Sinne auch ist er der „Vorgänger" aller künftigen Dichter. Sein weltgeschichtliches Denken und Dichten ist von daher „wesentlich anfänglicher und deshalb zukünftiger als das bloße Weltbürgertum Goethes"[41], der ganz und gar in die metaphysische Entfremdung des „Humanismus" hineingestellt wird. „Hölderlin dagegen gehört nicht in den „Humanismus" und zwar deshalb, weil er das Geschick des Wesens des Menschen anfänglicher denkt, als dieser „Humanismus" es vermag"[42]. Andererseits aber dichtet Hölderlin unter der Voraussetzung des Idealismus und noch im Umkreis der sich vollendenden Metaphysik, gehört also mit in sie hinein und bedarf darum um so dringlicher der Begegnung mit dem Denker, der die ursprüngliche Erfahrung des Seinsgeschicks in ihm frei legt. So heißt es in der Rilke-Rede: „Der Dichter denkt in die Ortschaft, die sich aus derjenigen Lichtung des Seins bestimmt, die als der Bereich der sich vollendenden abendländischen Metaphysik in ihr Gepräge gelangt ist. Hölderlins denkende Dichtung hat diesen Bereich des dichtenden Denkens mitgeprägt. Sein Dichten wohnt in dieser Ortschaft so vertraut wie kein anderes Dichtertum zu seiner Zeit. Die Ortschaft, in die Hölderlin gekommen, ist eine Offenbarkeit des Seins, die selbst in das Geschick des Seins gehört und aus diesem her dem Dichter zugedacht wird. Aber vielleicht ist diese Offenbarkeit des Seins innerhalb der vollendeten Metaphysik zugleich schon die äußerste Vergessenheit des Seins".[43]

Bei Hölderlin wiederholt sich demnach seinsgeschichtlich das Zweideutige des Beginns der abendländischen Metaphysik, nur mit umgekehrtem Vorzeichen. Dort war noch das Wort des Seins vernehmbar, aber schon in die Verstellung, Vergegenständlichung und Unterjochung der Metaphysik getreten; hier ist noch die sich vollendende Metaphysik wirksam, aber die ankünftige Nähe zum Ursprung schon gelichtet. Es ist bezeichnend, daß Heidegger mit seinen Hölderlin-Erläuterungen zwar vom eigentlichen Spätwerk her, das ihm in der Tat näher liegen muß, interpretiert, aber zur eingehenden Auslegung Gedichte der Übergangszeit 1800—1801 bevorzugt, weil er hier deutlicher im Rückgang auf die Metaphysik den Abstieg aus der Metaphysik sichtbar machen zu können glaubt.

Es ist keine Frage, daß sich die Literaturwissenschaft nicht mit einer solchen Auslegung der Zwiesprache auf Seinsgeschichte hin begnügen kann. Für sie steht die „Objektivität" anstrebende Interpretation im Zusammenhang der Literaturgeschichte. Das bedeutet nicht den Verzicht auf das Ungesagte im Gesagten. Im Gegenteil. Auch sie hält das Unsagbare für den letzten geheimnisvollen Grund wahrer Kunst. Aber sie ist zugleich überzeugt, daß hohe Dichtung gerade dadurch unverkennbar wird, daß das Unsagbare in ihr „gesagt" ist. Gerade darum aber muß sie sich entschieden dagegen verwahren, daß das Unsagbare der großen Dichtung mit dem Heideggerschen Philosophieren gewaltsam ineins gebracht wird. Sie ist nicht bereit, die Fülle der geschicht-

[40] M. Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt a. M. 1950, S. 143.
[41] M. Heidegger, *Über den Humanismus*, Frankfurt a. M. 1949, S. 26.
[42] a. a. O. S. 11.
[43] M. Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt a. M. 1950, S. 251f.

lichen Gestalten auf die Monotonie eines seinsgeschichtlichen Geschehens zwischen Metaphysik und ursprünglicherem Denken zu reduzieren. Sie kann sich nicht dazu verstehen, geschichtliche Gestalten in der Weise medial als Durchgang für ein Es-haftes Seinsgeschick zu sehen, wie das bei Heidegger der Fall ist. Auch wenn sie das eine Sein und sein lichtendes Entbergen als letzten Grund aller Erscheinungen voraussetzt, so ist ihres Amtes, diese Teilhabe in der Vielfalt des Individuellen und Besonderen aufzusuchen. Gerade dieses Besondere erst vermittelt ihr die Teilhabe, gerade in diesem Besonderen begegnet ihr das „heilig öffentlich Geheimnis". Zu diesem Besonderen gehört auch und vor allem die Aufmerksamkeit auf das eigentümlich Dichterische, das in der Werkgestalt vielfältig gebrochen, aber nicht im Apriori des „Gedichteten" unvermittelt begegnet. Auch wenn sie durchaus einräumt, daß in der Kunst Wahrheit sich ins Werk setzt, so betrachtet sie gerade dieses Ereignis unter dem vorwaltenden Gesichtspunkt der mannigfaltigen Weisen der Vermittlung: als Geschichte, als Gattung, also als Epos, Drama oder Gedicht, als Bild und Klanggestalt, als Hymne, Ode, Lied. Gewiß ist noch wenig gesagt, wenn Hölderlins Gedichte als Hymne oder Elegie bezeichnet werden. Aber ihre individuelle Gestalt, ihre „Einzigkeit" ist eben gerade erst auf dem Hintergrund der Gattung und ihrer Geschichte als gestaltprägende Abwandlung wahrzunehmen, d. h. zwar nicht zu „beweisen", aber aufzuweisen. Heidegger selbst kommt letztlich an der historischen Mannigfaltigkeit auch innerhalb der Seinsgeschichte nicht vorbei. Im Grunde sind seine diffizilen, z. T. widersprüchlichen Abgrenzungen der Philosophen und Dichter nach ihrem Verhältnis gegenüber dem einen Thema von Metaphysik und denkenderem Denken quälende Versuche, die historische Vielfalt auf dem Umwege über das Schema der Seinsgeschichte wieder hereinzuholen.

Ohne Zweifel bedeuten Heideggers Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung mehr als einzelne Verstöße gegen die Philologie. Sie zielen auf eine grundsätzliche Infragestellung der Literaturwissenschaft als Wissenschaft. Aber wird nicht dadurch zugleich auch eine Zwiesprache, die sich aus dem Zusammenhang mit der vermittelnden sachlichen Interpretation zu lösen sucht, selbst in einem wesentlichen Sinne fragwürdig? Die Literaturgeschichte wird die Beunruhigung durch eine solche Zwiesprache nicht in dem Sinne verstehen dürfen, aus ihrer objektiven Einstellung herauszugehen, sondern vielmehr in dem anderen, verantwortlich immer tiefer in eine ihrem besonderen Gegenstand gemäße Wissenschaftlichkeit hineinzukommen. Diese Einstellung steckt im Grunde unausgesprochen in der Äußerung Emil Staigers, mit der dieser den Briefwechsel mit Heidegger über einen Vers Mörikes beschließt, nachdem beide Gesprächspartner das unterschiedliche Anliegen von seinsgeschichtlicher Zwiesprache und literaturgeschichtlicher Interpretation bis zuletzt festgehalten haben: „Alles, was uns noch trennt, ist wohl aus folgendem Umstand zu verstehen: Sie lesen das Gedicht als Zeugnis des Dichterischen und des Schönen in seiner wandellosen Einfachheit. Ich lese es mehr als Zeugnis der besonderen, unwiederholbaren Art des Dichterischen und des Schönen, die in Mörike um die Mitte des letzten Jahrhunderts wirklich geworden ist. An dem Schönen, wie Sie es denken, hat Mörike teil (im Sinn von *μετέχει*). Auch ich, als Historiker, muß das erkennen. Aber noch mehr muß mich die Frage beschäftigen, wie er daran Teil hat, wie das Eine sich in seiner individuellen Erscheinung bricht."[44]

[44] Emil Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, Zürich 1955, S. 49.

Besprechungen

Magdalene Weege, Das Kudrunepos, eine Dichtung des Hochmittelalters. Lemgo 1953. Diss. Mainz 1953. 87 S.

Es ist bedauerlich, daß B. Boesch, als er die Einführung zur 3. Auflage der *Kudrun*-Ausgabe von B. Symons schrieb[1], nicht Einsicht in die von B. Mergell angeregte, im Januar 1953 abgeschlossene Dissertation M. Weeges nehmen konnte. Die Studie ist ihm wohl entgangen; denn auch das im Januar 1954 niedergeschriebene Vorwort Boeschs enthält keinen Hinweis auf die Arbeit M. Weeges. Boeschs Einführung, die Symons' Einleitung nicht ersetzen, aber von veralteten Ansichten säubern will und zugleich Anschluß an die neuesten Ergebnisse der *Kudrun*-Forschung sucht, setzt sich nachdrücklich dafür ein, die *Kudrun*-Dichtung „als ein Ganzes zu nehmen und als gerundete dichterische Gestalt zu interpretieren" (a. a. O., S. IX). Damit formuliert Boesch das Thema der Arbeit M. Weeges. Die Verf. möchte sich, ähnlich wie M. J. Hartsen[2], „gegenüber einer einseitig motivgeschichtlichen Forschungsrichtung" streng auf die „Leistung des mittelhochdeutschen Dichters" beschränken (S. 5ff.). Sie scheut sich nicht, den methodischen Grundsatz der von den kurzlebigen Attraktionen des Modischen bedrohten „Werkinterpretation" auch für die vielschichtige *Kudrun*-Dichtung fruchtbar zu machen: „Die Dichtung allein kann uns Aufschluß geben über die Absicht des Dichters und über seine Leistung" (S. 8). Die „Nachzeichnung der Aventiuren" soll die Problemstellung des *Kudrun*-Dichters klar herausarbeiten, das „Spannungsverhältnis" zwischen „altheldischem Rachegeist und neuem Willen zu christlich-sittlichem Handeln" (ebd.).

So begrüßenswert die Blickrichtung auf das „Ganze" der Dichtung sein mag, und so unabweislich die Forderung ist, daß die Würdigung der dichterischen Leistung des *Kudrun*-Dichters nicht über textkritischen Problemen, Fragen der Entstehungsgeschichte, die bereits A. E. Schönbach für unübersehbar und unlösbar hielt[3], vergessen werden darf, so dürfte die Verf. doch nicht außer Acht lassen, daß die „Leistung" des Dichters gerechte Bewertung nur erfahren kann, wenn man die Anwesenheit älterer Schichten und Motive aus verbindlichem Überlieferungsschatz ständig berücksichtigt, kennzeichnet, ausspart und bei psychologischen und ästhetischen Urteilen über die „Leistung" des *Kudrun*-Dichters immer wieder bedenkt, in welchem Grade der hochmittelalterliche Dichter vorgeformtes Material unbearbeitet übernimmt, verändert oder durch eigene Zutaten ersetzt hat. Gerade wenn man die *Kudrun*-Dichtung als „Ganzes" würdigen und das „hochmittelalterliche" Anliegen des *Kudrun*-Dichters erkennen will, wird man die sagen- und motivgeschichtliche Dimension der *Kudrun*-Dichtung nicht vernachlässigen dürfen.

Die Verf. setzt voraus, daß der *Kudrun*-Dichter aus verschollenem germanischem Liedgut einen christlichen Bildungsroman formen wollte, in dessen Mittelpunkt die Gudrun-Gestalt steht, die, durch härteste Prüfungen „geläutert", das heroisch-heidnische (germanische) Ethos der „älteren Generation" (Hetel, Hilde, Wate), das die Verf. nicht anders als mit „Vermessenheit", superbia im Sinne christlicher Sündenanschauung, bezeichnen kann, durch christliche Leidens- und Versöhnungsethik ersetzt. Diese Tendenz, die Humanisierung germanischer Raub- und Rachegesinnung, zeigt sich, nach Ansicht der Verf., auch an den anderen Gestalten der „jüngeren Generation", ja, selbst die noch ganz im Geist germanischer Blutrache handelnde Mutter Gudruns beugt sich schließlich der sanften Gewalt ihrer christlich verzeihenden Tochter, und selbst Wate, der unbelehrbare altgermanische Rachedämon, nimmt schließlich am Versöhnungsfest der Schluß-

[1] *Kudrun*, hg. v. B. Symons, 3. Aufl. von B. Boesch (Altd. Textbibl. 5.), Tübingen 1954.
[2] M. J. Hartsen, *Die Bausteine des Gudrunepos*, Diss. Bonn, Amsterdam 1941.
[3] A. E. Schönbach, *Das Christentum in der altdeutschen Heldendichtung*, Graz 1897, S. 156ff.

ventiuren teil. Die Verf. gibt zu, daß auch Gudrun nicht frei ist von Anwandlungen des grauamen und blinden Vergeltungswillens der „älteren Generation", des „trotzig auflachenden" ermanischen *übermuotes*; doch „vertiefte Leidenserfahrung" oder, genauer, dasjenige, was die erf. die „Gotteserfahrung" Gudruns nennt, meistert diese Rückfälle, und schließlich siegt, nach nsicht der Verf., mit der an schwerem Leiden gereiften Humanität der Heldin die Idee christcher Versöhnung über den tragischen Pessimismus germanischer Katastrophenpoesie. Der innen Entwicklung der Hauptfigur entspricht, wie die Verf. es sieht, auf überzeugende Weise das Anliegen" des hochmittelalterlichen Dichters, der das germanische Erbe auf höfisch-ritterliche nschauungen des staufischen Kulturkreises bezieht, dadurch „läutert" und christlich „überindet".

Die Verf. hält es also für möglich, daß der *Kudrun*-Dichter ein festes weltanschauliches rogramm besaß, daß er eine Art christlichen Tendenzroman gedichtet hat, in dem er belehrbare nd unbelehrbare Personen unterscheidet, in dem er die Fehlschläge germanischer „Vermessenheit" (Hetels Tod) als „Gericht Gottes" (S. 25ff.) kennzeichnet, in dem sich die christlichen ugenden (Demut, Dienst, Leidensbereitschaft, Mitleid, Nächstenliebe u.a.) siegreich gegen die ermanischen Tugenden blinder Sippentreue, unbarmherzigen Vergeltungsdranges, grauenregenden Schlachtenzorns durchsetzen. „Es geht . . . nicht nur um Wachsen und Werden der itelhelden, sondern um Wandlung und Vertiefung des gesamten Weltbildes der Dichtung, orin die Gotteserfahrung [!] der Helden, graduell verschieden von derjenigen Gudruns, mitinbezogen ist" (S. 46). Solchen Vorstellungen entspricht auch das kompositionelle Schema, das ie Verf. als Interpretationsergebnis auf S. 47 vorlegt. In Anlehnung an ähnliche Schemata, wie ie ihr Lehrer B. Mergell gern entworfen hat, teilt sie die Aventiuren ein in Haupt- und Nebenile, bzw. Vorspiel, Hauptteile, „Finale", in denen nicht nur Handlungseinheiten gliedernde unktion übernehmen, sondern vor allem Zyklen „innerer Handlung" (Vermessenheit — Verhnung), die vor- und zurückverweisen und so den Erzählzusammenhang als ein motivisch streng regeltes Geflecht erkennen lassen sollen, mit bedeutungsschwangeren Zäsuren hervortreten.

Schon im „Vorspiel", das die Verf., ebenso wie sie später die vier Schlußaventiuren unter dem usikalischen „Finale"-Begriff zusammenfaßt, unter den musikalischen Akzent der „Ouvertüre" ellt, sollen die vier Aventiuren, Hagens Leben, „auf ein Schicksal" hindeuten, „das seine iederkehr und Steigerung in der Geschichte von Hilde und Gudrun finden wird" (S. 11). Das otiv der „Versöhnung", auf das die Verf. ihr Kompositionsschema stützt, ist nun psychologisch o vage fixiert, daß sich, bei einiger Neigung zur Schematisierung, das Untersuchungsmaterial o lange pressen läßt, bis es in das Prokustesbett des postulierten Motivs zu passen scheint. Jede pielart einer „versöhnlichen" Haltung schmilzt nun in das „Versöhnungs"-Motiv ein. Der aktische Friedensschluß mit dem Gegner, die kluge Nachgiebigkeit, welche die Umstände erordern können, die Versöhnung als politisch weit planende Stiftung des rex justus, die verweifelte Versöhnung der gegeneinander entbrannten Kräfte, die zum tragischen Ausgang rängen (650,1ff.), die Versöhnung, welche der sittliche Mensch dem überwundenen Gegner anietet: dies alles und anderes faßt die Verf. unter dem Sammelbegriff der „Versöhnung" zusammen, eren christlicher Aspekt sich im „Finale" triumphierend durchsetzt. Im happy end der Schlußventiuren, gleichsam dem Idealfall der „Versöhnung" kulminiert der immer wieder von germanichem *übermuote* aufgehobene christliche Versöhnungsgedanke, der in den vorhergehenden ventiuren „leitmotivisch" anklingt. „. . . am Ende des Gesamtwerkes [ist] die heldische Leidenchaft für immer gebannt durch den Willen zu christlich-sittlichem Handeln. Die Einheit von ott und Welt, von Irdischem und Religiösem, welche im Vorspiel für den Menschen sicher geeben war, wird nun durch die ethische Haltung des Menschen erst wesentlich bestimmt; die Fähigkeit, den Frieden im Diesseits zu verwirklichen, schafft erst ein gültiges Verhältnis zu Gott nd zum Jenseits" (S. 55f.).

Wir müssen der Verf. bescheinigen, daß von alledem nichts in der *Kudrun*-Dichtung steht. „Gott" und „Jenseits" interessiert das gesamte Personal der *Kudrun*-Dichtung, grob gesprochen,

nicht im geringsten[4]. Die Friedensstiftung, die gewiß nicht ohne Gudruns „christliche" Fürbitte zustande gekommen wäre, ist ja zugleich auch ein Akt kluger Staatsraison. Befriedung durch das Kalkül politischer Zweckheiraten ist ein Vorkommnis, das mittelalterliches Publikum nicht unbedingt „christlich" interpretieren mußte. Daß niemals eine solche Versöhnung (*grôziu süene*[5]) stattfand (1644,1), ist ein rhetorischer Unüberbietbarkeitstopos, der nicht viel bedeuten will. Die Beteuerungen, ewigen Frieden zu halten (*daz ez immer âne haz belîbe*; 1640, 4) — feierliche Phrasen, die den Verkehr der Mächtigen zieren — sind dekorative Beigaben eines nüchternen politischen Vorganges. Ist es Zufall, daß der Krieg in diesem „christlichen" Versöhnungsfest buchstäblich das letzte Wort behält? Die Dichtung endet mit der Erwähnung eines militärischen Beistandspaktes mit unverkennbar drohender Note: *swelhe in* [Ortwin und Herwig] *schaden wolten, daz si die beide viengen unde slüegen.*

Für die Verf. ist „altgermanischer Heldengeist" dasselbe wie Hoffart, frevelnder Übermut, superbia. Das ist ihre Sache, und soweit sie ihre Sache zu einer Sache der Wissenschaft macht, weist ihr Urteil — damit stehen wir vor einer unvermeidlichen Erscheinung in unserer Disziplin — auf das erkenntniskritische Problem persönlicher Vorentscheidungen, persönlicher Herkunfts- und Bildungsfaktoren, die den idealen, um nicht zu sagen, illusorischen Charakter objektiver Wissenssicherung a principio festlegen. Wir wollen der Verf. nicht bösen Willen oder eine leichten Herzens in Kauf genommene Oberflächlichkeit der Textprüfung vorwerfen; doch wir müssen fragen, ob nicht der schwer kontrollierbare Automatismus der persönlichen Vorentscheidungen im vorliegenden Falle den wissenschaftlichen Vortrag vom Ideal unbedingter Sachtreue weit über das verantwortbare Maß hinaus entfernt, wenn die Verf. ihre moralische Bemängelung des „germanischen Heldengeistes" dem *Kudrun*-Dichter zutrauen möchte. Die Frage ist zweifellos wichtig: wie steht der Dichter zum Geschehen? Aber dann muß sie klar gestellt und nicht nur von Fall zu Fall, nur dort, wo sie die Auslegungstendenzen der Verf. nicht stört, beantwortet werden. Das entscheidende Kapitel der Arbeit ist also überhaupt nicht geschrieben, und, wie wir sehen werden, aus guten Gründen.

Die Bemerkungen der Verf. zu *übermuot* und *hôchvart* bedürfen der Prüfung. Wir wollen nicht annehmen, daß die Verf. der neuhochdeutschen Bedeutung der Wörter (Übermut, Hoffart) erlegen ist, ohne die reiche Skala der Bedeutungen, welche mittelhochdeutsche Glossare verzeichnen, berücksichtigt zu haben. Wenn Wate (238,3) *übermüete* genannt wird, so sollte schon die Zusammenstellung mit *hêr* verbieten, *übermüete* im pejorativen Sinne als hybriden Mutwillen zu verstehen. *übermüete* bedeutet hier adlige Tugend, kühnen, stolzen Sinn, Selbstbewußtsein, das der eigenen Stärke vertraut. Auch wenn Wate das *volc* Hagens *übermüete* (476,4[6]) nennt, so ist das Wort im Munde des alten Recken noch nicht angekränkelt von dem moralischen Unbehagen, das die Verf. bei *übermuot* und *hôchvart* zu empfinden scheint. Es ist richtig, daß diese Wörter an vielen Stellen „Vermessenheit", „Hochmut" bedeuten; aber diese Bedeutung haben sie keineswegs nur als „christliche" Mahn- und Warnwörter des Dichters, die man überdies sehr viel genauer prüfen müßte, als es die Verf. für notwendig hält, sondern *hôchvart* als Bezeichnung sträflicher Vermessenheit, unverschämter Provokation gehört auch zum „heldischen" Vokabular (248,4), freilich kaum, um „Sündhaftigkeit" anzudeuten. Gerlind gebraucht das Wort sogar, um Gudruns Weigerung, Hartmut zu heiraten, zu charakterisieren (993,4; 998,3; vgl. auch 999,3). Die Verf. benutzt das sogleich, um auf ihre superbia-These zurückzukommen (S. 33). Ausgerechnet Gerlind, die den „inneren Adel" Gudruns als *hôchvart* bezeichnet, wird von der Verf. als Kronzeugin zitiert, die das superbia-Problem Gudruns aufdeckt (S. 33). Will die Verf. wirklich Gerlinds Be-

[4] Für Gudruns Stellung zu „Gott" und „Jenseits" vgl. zuletzt B. Boesch in seiner Einführung zu Symons' Ausgabe, a.a.O., S. LIV.

[5] Zu *süene* vgl. Martins und Symons' Anmerkungen zu 1644, 1.

[6] Zur Strophenfolge vgl. Bartsch (*Kudrun*, Leipzig 1937[4]) und Symons. Wir zählen nach Symons' Anordnung.

chimpfung von ihrer superbia-These her legitimieren? Nun, dann muß die Verf. den Widerspruch in Kauf nehmen, daß superbia gleichbedeutend mit der höchsten sittlichen Weibestugend, dem Kernbegriff der *Kudrun*-Dichtung, der *triuwe*, ist.

Eine der Hauptstützen der Verf. für ihre Ansicht von der kritischen (christlichen) Distanz des *Kudrun*-Dichters von der „Vermessenheit" des „germanischen Heldengeistes" ist das „Gericht Gottes" [!] auf dem Wülpensand (S. 29 ff.). Die Zeile *swaz die helden tâten*[7], *waz mohte helfen daz?* (883,1) deutet die Verf. folgendermaßen: „Die Hegelinge erfahren im Streit mit den Feinden, daß heldische Kraft und Kampfbegier nichts vermögen, wenn Gott [!] ihnen entgegensteht. Der Dichter schaltet sich selbst fragend und deutend ein: [Zitat 883,1], was vermochten sie gegen den höheren Willen, der über dem Geschehen waltet? Der Gottesbegriff [?] erscheint hier noch nicht" usw. (S. 29)[8]. In dieser 'Deutung' wird in der Tat alles, was sich auf den Kopf stellen läßt, auf den Kopf gestellt. Zuerst: *waz mohte in helfen daz* ist eine Redewendung, die häufiger auftaucht (vgl. Martins Hinweis zur Stelle) und die hier nichts anderes bedeutet, wenn man die Zeile als Topos der dichterischen Anteilnahme nicht auf sich beruhen lassen will, als Ausdruck des Bedauerns (nicht der moralisierenden Belehrung!), des Bedauerns, daß aller kämpferische Einsatz vergeblich ist. Weiter: wo gibt es auch nur den geringsten Anhalt für die Behauptung, daß die Hegelinge „erfahren . . ., daß heldische Kraft und Kampfbegier nichts vermögen, wenn Gott ihnen entgegensteht". Der „Gottesbegriff" des Dichters oder gar der Hegelinge wird hier als bare Erfindung der Verf. auf die kühnste Weise eingeschmuggelt. Wenn die Verf. schon nicht widerstehen kann, dem topischen *waz mohte helfen daz* eine metaphysische Dimension zu geben, so würde sich im Motivbereich des tragischen Verwandtenmords (886 ff.), in dem die Verf. mit seelischer Moralkasuistik wiederum eine Folge unchristlichen Verhaltens sieht (vgl. Anm. 66), als „höherer Wille, der über dem Geschehen waltet" in keiner Weise der christliche Gottesbegriff, aber mit einigem Recht der germanische Schicksalsbegriff dem genau wägenden, das heißt immer, dem genau lesenden Deuter anbieten. Jedem Leser wird es leicht fallen, die Behauptung „Auch sie [die Hegelinge] begreifen Hetels Tod als Strafe Gottes" zurückzuweisen (vgl. dazu auch Anm. 66 a)[9].

Was ist nun das „Vergehen" der Hegelinge, welches das „Gericht Gottes" heraufbeschwört? Ein militärischer Notstand, die Beraubung der Pilger. Was macht die Verf. daraus? „Wenn das Leid der Pilger . . ., ihr *ellende*, das die rachsüchtigen Feinde nicht zu rühren vermag, hervorgehoben wird, so tritt die Vermessenheit, die unfähig geworden ist zu menschlichem Mitfühlen, um so schärfer hervor. Damit wird deutlich, daß die Schuld der Hegelinge nicht allein im Raub als solchem, sondern in ihrer sündhaften Grundhaltung begründet liegt" (S. 28). Der Verf. genügt es also nicht, die Hegelinge für einen klaren (freilich durch einen Notstand erzwungenen) Rechtsbruch auch verantwortlich zu machen, sondern sie besteht auf „sündhafter Grundhaltung". Die Verf. ist wieder einmal christlicher als der christliche Dichter des Hochmittelalters. Auch er distanziert sich, ohne sich darum zu kümmern, daß der „Rachezug" der Hegelinge die gerechte oder doch notwendige Antwort auf den herausfordernden Rechtsbruch des Brautraubes ist, von den rigorosen Maßnahmen der Hegelinge gegenüber den Pilgern (845). In den Strophen 838—845 bequemt sich der Dichter zu warnender Kritik an der gewaltsamen Lösung der Rüstungsprobleme der Hegelinge, aber seine Bedenken konzentrieren sich doch auf Wate (vgl. Martins Bemerkungen zu 840,4), dessen sehr viel grausigere Handlungen ihn sonst nicht zu moralischen Kommentaren bewegen können. Wate verhält sich den Pilgern gegenüber vergleichsweise fair (842,2), wenn auch sein Versprechen, sie später zu belohnen (842,4), kaum etwas anderes als grimmige Spötterei ist. Man kann verstehen, daß die Verf. Wate zum Hauptvertreter reckenhafter

[7] Symons liest: *swaz tâten die helde guote.*

[8] Vgl. Bartschs lakonische Deutung (Anm. zu 883,1): es konnte nichts helfen, weil Hetel tot war.

[9] Vgl. B. Boesch, a. a. O., S. XXII: „. . . die Tötung Hetels . . . ist ohne Tragik, ein reines Kriegsereignis".

Hybris macht. In den Zeilen 838,1f. (*dô sprach Wate der alte 'sîn mac wol werden rât. got tuot mit gewalte, als ez umbe in stât*) sieht die Verf. hybride „'Gleichsetzung' menschlichen Strebens und göttlicher Allmacht", in der „die Vermessenheit der Hegelinge [gipfelt], die jetzt auch ins Religiöse [!] übergreift" (S. 27). Wate ruft also nach Ansicht der Verf. Gott zum Schutzherrn seines Rechtsbruches an. Die Verf. übersetzt 838,2 frei: „denn Gott herrscht über alles". Findet die Verf. diese Übersetzung sinnvoll? Die Wichtigkeit, welche diese Stelle für die superbia-These der Verf. hat, könnte sie auf den Gedanken gebracht haben, die Textkritik zu Rate zu ziehen. Nichts dergleichen, obschon Martin zu 838,2 bemerkt hat: „838,2 ist wol verderbt, aber eine befriedigende besserung kenne ich nicht". Die Herstellung von K. Bartsch *al daz in bestât* (alles, was ihm zu tun zukommt. mich bestât etwas, mir gehört etwas, kommt etwas zu) ist nicht überzeugend, da „offenbar auch die erste halbzeile durch den cäsurreimer entstellt ist" (Symons). Panzer (ZfdPh 35, S. 41) liest: *got tuot ie dem manne*, usw. (Gott verfährt mit dem Menschen je nach den Umständen). Doch die ganze Zeile ist durch den Zäsurreimer so gründlich verändert worden, daß wir überhaupt nichts Sicheres über ihren Wortlaut sagen können. Symons schlägt sogar vor, zu lesen: *ich bringe ez an ein ende, swie ez umbe uns stât*. Damit bräche die These der Verf. von der hybriden „'Gleichsetzung' menschlichen Strebens und göttlicher Allmacht" wie ein Kartenhaus zusammen. Auch wenn man nicht gewillt ist, sich Symons' Vorschlag anzuschließen, kann man der Verf. den Vorwurf nicht ersparen, daß sie, ohne zumindesten erhebliche Einschränkungen zu machen, eines ihrer wichtigsten Argumente auf eine in ihrem originalen Wortlaut nicht herstellbare Textstelle stützt. Wir wissen nicht, ob die Verf. das textkritische Problem nicht erwähnenswert findet oder ob sie es aus Nachlässigkeit verschweigt. Beides wäre schwer verzeihlich.

„Gotteserfahrung" und superbia, „Sündhaftigkeit" aus *hôchvart*, sind unsres Erachtens werkfremde hermeneutische Kategorien. Unter den Aspekten der „Gottferne", „Gottverlassenheit", „Gnadenerfahrung" u.a. werden die Figuren und Vorgänge verzeichnet, ja, entstellt (vgl. zu Hilde S. 30f.; zur „Gotteserfahrung" der Helden, die das „Bewußtsein der Versöhnung mit Gott" mit „neuer Kraft" erfüllt und die in ihrem — diesmal christlich sanktionierten — „Racheverlangen ... in Ludwigs Tod eine erste [!] Befriedigung" finden, die erstaunlichen Sätze auf S. 46). Wie wenig christlich geht es im „Finale" noch zu, nachdem die mit „Gott versöhnten" Hegelinge in die Burg ihrer Feinde eindringen. Und Gudrun selbst, *daz Hagenen künne*, die frohlockend ausruft: *die uns dâ tuont sô leide, der muoz etelîcher ê verderben* (1270, 4), kann die „Gotteserfahrung" nicht zur allesverzeihenden Milde bewegen. Das „Dulden" hat sie nicht weich, sondern hart gemacht. Die Verf. scheint zu glauben, daß das „Dulden" eine christliche Erfindung sei. Es mag dem „Dulden" im außerchristlichen Bereich eine bestimmte Tiefendimension fehlen, der Durchbruch zur totalen Kapitulation vor Gott; aber der antike oder germanische Dulder gibt dem christlichen Dulder an magnanimitas nichts nach. Der unbefangene Betrachter muß dieserhalb das „Dulden" Gudruns nicht um jeden Preis verchristlichen: „... im unbeugsamen Dulden erweist sich ihr [Gudruns] Heldentum. Das Recht hat Zeit: wer duldet und sich nicht beugt, wird die langaufgesparte, aber um so gründlichere Rache erleben. Rache bleibt nach wie vor das Element, das die Ordnung der Großen dieser Welt ins Blei bringt" (B. Boesch, a.a.O., S. XLVI). Dieser Realismus der „Rache" schließt den Realismus der „Versöhnung" nicht aus, bei der nicht christliche Vorstellungen allein Pate gestanden haben müssen. Auch nordische Sage kannte das Idealbild des versöhnlichen, milden Herrschers, das, wie schon Ploennies[10] gezeigt hat, den sagengeschichtlichen Hintergrund der Frute-Gestalt bildet.

Gudruns „Gotteserfahrung" in der Darstellung auf S. 41ff., die diese Erfahrung zum Angelpunkt der „inneren Handlung" machen will, ist nichts anderes als ein Reflex der persönlichen Vorentscheidungen der Verf. „Es ist nirgends davon die Rede, daß sie [Gudrun] sich in Gottes Hand geborgen fühlt" (B. Boesch, a.a.O., S. LIV).

[10] *Kudrun*, Übersetzung und Urtext mit erklärenden Abhandlungen hg. v. A. v. Ploennies, Leipzig 1853, S. 225ff.

Der *Kudrun*-Deutung ist eine „Literargeschichtliche Einordnung: Kudrundichtung und Nibelungenlied" angeschlossen. Auch hier kann sich die Verf. von ihren christlichen Thesen nicht trennen. Auch im *Nibelungenlied* wird „die heldische hôchvart indirekt zur Schuld vor Gott" (S. 58). Hier geht die schlimme Saat auf, die Bodo Mergell in seinem Aufsatz „Nibelungenlied und höfischer Roman"[11] gestreut hat. Hagen, der sich in Mergells Vorstellung (ebd., S. 334) wie Parzival „im Angesichte Gottes vollendet"[12], wird nun bei der Mergell-Schülerin vollends zum miles christianus. Wir verweisen nur auf die Deutung der Stelle (*Nib.* 2112ff.), wo Hagen die Durstigen im brennenden Saal auffordert, das Blut der Toten zu trinken. „Ein Erbarmen als Rettung aus dieser Not gibt es nicht, sondern nur eine Erleichterung durch den reckenhaft einfachen Rat Hagens. Durch diesen trotz seiner Grausigkeit menschlichen Trost scheint Gott [!] in dem so gott- und heillos anmutenden Geschehen noch einmal gegenwärtig . . . Dieser Trost Hagens ist vergleichbar der Hilfeleistung Hildburgs an Gudrun im Augenblick, da die Spannung im Verhältnis zu Gott sich zu lösen beginnt, indem beide, Hagen wie Hildburg, über das Leid und die von ihm hervorgerufene Zwiespältigkeit hinausdeuten auf eine höhere Einheit" (S. 61). Der Rezensent muß bemerken, daß der Wortschatz kritischer Beanstandung nicht ausreicht, um diese Früchte ungehemmter Kombinationslust beim Namen zu nennen.

Der löbliche Vorsatz der „Nachzeichnung der Aventiuren" hat zu einem Portrait einer der unrichtigsten Vorstellungen von der *Kudrun*-Dichtung geführt. Nicht alles, was die Verf. vorbringt, ist falsch; aber das, was nicht falsch ist, ist nicht neu, und alles das, was neu ist, ist wohl als unrichtig zu bezeichnen. Als verhängnisvoll hat sich der Wunsch erwiesen, den Text „aus sich heraus zu interpretieren" (S. 7). Die Verf. gibt zwar den Willen kund, sich auch an den „sagen- und motivgeschichtlichen Teil der Arbeit Panzers" anzuschließen (S. 6), aber davon ist auf keiner Seite der Dissertation etwas zu spüren, geschweige etwas zu lesen. Es ist nicht der bescheidenste Versuch gemacht, die aus germanischem Sagengut überlieferten, die spielmännischen[13] und höfischen Schichten[14] der Dichtung und ihre komplizierten Folgen im Aufbau der Vorgänge und Charaktere in der „Nachzeichnung der Aventiuren" auszuwerten, und angesichts der ungenierten Christianisierung unserer Heldenepen erhält das Wort Hermann Schneiders „Hände weg vom Gudrunepos!" einen neuen, alarmierenden Sinn.

Corrigenda: S. 29 [Da Wate Gott als Mitwissenden . . .]: 838,2 statt 838,1; S. 33 [3. Zeile v. u.]: sünde statt sündet; S. 71 [Anm. 40, Zitat 562,2ff.]: *alsô* statt *alô*.

Köln Rainer Gruenter

[11] Euphorion 45 (1950), S. 305—336.

[12] „Auch Hagens Weg ist, gleich der Verstrickung Parzivals in menschliche und metaphysische Schuld, ein Weg durch *meinrât* und *untriuwe*, durch Schuld und Sühne, die im Menschlichen sich ereignet und menschlich durchlitten wird, um sich im Angesichte Gottes zu vollenden."

[13] Bezeichnenderweise ist die Arbeit von Ingeborg Schröbler, *Wikingische und spielmännische Elemente im zweiten Teil des Gudrunliedes* (Rhein. Beitr. u. Hülfsbücher z. germ. Phil. u. Volkskde. 20), Halle 1934, in der Bibliographie nicht aufgeführt.

[14] Vgl. dazu B. Boesch, a. a. O. (Das Epos und die ritterliche Welt), S. LIff.

Korrekturnote: Nach Abschluß der vorliegenden Besprechung erreichte uns Friedrich Neumanns Würdigung der *Kudrun*-Ausgabe von Symons/Boesch und der Textauswahl von A. Moret, *Kudrun*, Édition partielle avec Introduction, Notes et Glossaire par . . ., (Bibliothèque de Philologie Germanique, publiée sous la direction de A. Jouvet et F. Mossé, XVIII), Paris 1955, Aubier, Editions Montaigne) in AfdA LXIX, 1 (1956), S. 24—39. Wir begrüßen F. Neumanns positive Beurteilung der Art und Weise, „wie Boesch die eigentliche 'Kudrun-Dichtung' behandelt" (ebd., S. 28 ff.), und wir stellen fest, daß Neumanns Ausführungen eine *Kudrun*-Interpretation, wie sie M. Weege vorträgt, erheblich einschränken, wenn nicht schon im Ansatz als verfehlt betrachten lassen. Neumann ist noch weniger als Boesch geneigt, den „letzten Epiker" für einen Künstler hohen Ranges zu halten. „Nicht unterdrücken will ich, daß ich, soweit ich sehe, die 'Kudrun' als Ganzes trotz starker Szenen des eigentlichen Kudrunteils wahrscheinlich geringer einschätze als Boesch, zu diesem meinem Urteil durch ein Interpretie-

Beda Allemann, Hölderlin und Heidegger. Atlantis Verlag, Zürich und Freiburg im Breisgau. Erste Auflage 1954 (Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte, herausgegeben von Emil Staiger, Nr. 6), 188 Seiten; zweite, erweiterte Auflage 1956, 228 Seiten.

An der vorliegenden Arbeit ist manches erstaunlich. Zuvörderst ist es der Umstand, daß eine Dissertation sich derart rasch und entschieden in die Mitte eines literarwissenschaftlichen Gesprächs zu setzen versteht, daß nach zwei Jahren bereits eine neue Auflage notwendig wird. Erstaunlich ist sodann der Wagemut, mit welchem der junge Verfasser gleich die schwierigsten Gegenstände innerhalb des deutschen Dichtens und Denkens angreift, wobei dieses Denken und Dichten überdies nicht feststehende, sondern wandelbare Größen sind. Schließlich überrascht der Verfasser dadurch, daß er, kaum in eine Disziplin der Wissenschaft eingeführt, die Tafeln dieser Disziplin umzuwerfen sich anschickt, freilich nicht ohne sich eines mächtigen Armes zu bedienen — der von ihm bewunderten Denkweise Martin Heideggers.

Beda Allemann schickt seiner Untersuchung eine Einleitung voraus, in welcher er die Einwände der Philologie gegen das willkürliche Verfahren mit dem Text, das Heidegger sich in seinen Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung gestattet, nicht nur abzuwehren sucht, sondern seinerseits mit einer Attacke beantwortet. Es wird nichts Geringeres unternommen, als die textkritische Methode in Frage zu stellen, mit dem Ziel, den Vorwurf der Willkürlichkeit gegen die Philologie selbst zu richten. Der Angriff gilt einem Hauptwerk textkritischer Edition, der Hölderlin-Ausgabe Friedrich Beißners, und zwar auf Grund eines Ausdrucks in der Hymne *Wie wenn am Feiertage*, den Beißner wie schon seine Vorgänger Hellingrath und Zinkernagel als *entwächst*, Heidegger aber als *entwacht* wiedergibt. Da die Handschrift die Form *entwacht* zeigt — eine Verschreibung, die sich aus dem Schriftzug erklärt und die mehrfach zu belegen ist —, will Allemann damit beweisen, daß auch die Textkritik eine Interpretation bedeute und folglich die Fragwürdigkeit anderer Auslegungen teile. Doch selbst wenn sein Angriff auf die berührte Stelle überzeugen könnte, scheint es uns allzu keck, von der Fraglichkeit einer Stelle auf die Fraglichkeit eines Gesamtwerkes und einer ganzen wissenschaftlichen Disziplin schließen zu wollen.

Allemann gliedert seine Abhandlung in der zweiten Auflage in vier Abschnitte. Der erste befaßt sich mit dem Begriff der „Vaterländischen Umkehr" bei Hölderlin. Am Bild des Stromlaufes und an dem Wandel, den im *Empedokles* die Begründung des Todesentschlusses erfährt, wird der Begriff herausgearbeitet. Die Wendung geht vom „Empedokleischen" ins „Königliche", vom „Streben nach aorgischem Ausgleich des Schicksals und Versöhnung der Götter und Menschen" in ein „Streben nach organisiertem Ausdauern des Schicksals und mittelbarem Bewahren der abwesenden Götter in Satzung und Institution". Anhand der späten Briefe und der Anmerkungen Hölderlins wird gezeigt, daß die Umkehr mehr zu bedeuten habe als eine sogenannte „abendländische Wendung", die vor dreißig Jahren die Geister freilich leidenschaftlicher beschäftigt und geschieden hatte, als es Allemann wahrhaben will, und deren Erörterung mit der von Friedrich Beißner gebotenen Formel von der „hesperischen Klassik" zu einem gewissen Abschluß gelangt war. Allemann nimmt nun das Gespräch wieder auf. Er sieht die Umkehr in einem weit größeren Spielraum walten als in dem des Griechisch-Hesperischen, und

ren bewogen, das Schritt für Schritt mit dem Text zu gehn sucht" (ebd., S. 29). Diese Zurückhaltung Neumanns macht sich auch gegenüber Moret's Modernisierung der *Kudrun*, die Moret an Goethes *Iphigenie* erinnert, angenehm bemerkbar. Solche Vergleiche wird man schon im Ansatz unterbinden müssen, will man nicht die romantische Promiskuität der geschichtlichen Epochen und ihrer Einzelinhalte zum Schaden, ja zur Verheerung historischer Forschung befürworten und fördern.

Wir dürfen ebenfalls verweisen auf den jüngst erschienenen Aufsatz von A. Beck, *Die Rache als Motiv und Problem in der 'Kudrun'* (GRM, NF Bd. 4 [1956], S. 305—338), dessen Würdigung wir uns leider hier versagen müssen.

der Begriff des Vaterländischen übersteigt für ihn — wie übrigens auch für Beißner — den Sinn des Patriotischen. Den ganzen Spielbereich der Umkehr in den *Vaterländischen Gesängen* vor Augen zu führen, versagt er sich und dem Leser leider auch in der neuen Auflage seiner Untersuchung. In dem Bruchstück *Der Vatikan* erbeutet er zwar eine für deren Fortgang hochbedeutende Aussage: *Gott rein und mit Unterscheidung / Bewahren, das ist uns vertrauet.* Im Blick auf den reichen Ertrag, den Hölderlins dichterisches Werk den herkömmlichen Ausdeutungen der vaterländischen Umkehr geschenkt hat, enttäuschen indes Allemanns Ergebnisse. Sie erscheinen zuweilen durch einen Systemzwang, den der Verfasser gern seinen Gegnern vorwirft, erpreßt, insbesondere dort, wo er sich der schwer faßbaren Gestalt von Christus nähert. Für Allemann ist nicht die Nachfolge Christi, den er als empedokleisch reißenden Halbgott deutet, sondern die göttliche Untreue der Weg, sich und Gott rein und mit Unterscheidung zu bewahren. Aus unerlaubter Verbindung von Himmlischen und Irdischen sind die Titanen hervorgegangen, die Sehnsucht des Empedokles nach der Mutter Natur verkehrt sich zum menschenfeindlichen Naturgang, und die einst als allumfassend gefeierte Natur wird im Spätwerk zum nefas erklärt.

Der zweite Abschnitt ist einem Begriff Heideggers gewidmet, der in Ausdruck und Wesen mit Hölderlins vaterländischer Umkehr verwandt zu sein scheint: dem Begriff der „Kehre". Er ist als ein Versuch zu verstehen, aus dem Stand der absoluten Subjektivität, die das Wesen der Metaphysik ausmacht, herauszutreten und in die Nähe dessen zu gelangen, was Heidegger die „Wahrheit des Seins" nennt. Allemann beschränkt sich, weil Heideggers Denkversuch vor jede Wissenschaft zurückgehe, darauf, den Weg seines Denkens im Blick auf den Geschichtsbegriff zu gewinnen. Der Wandel der Problemstellung im Fragen nach der Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit, der Wandel im Geschichtsverständnis überhaupt offenbart ihm den immer radikaleren „Abstieg" Heideggers aus der Metaphysik, deren neuzeitliche Ausformung von Descartes bis Nietzsche reicht, in ein „anfänglicheres" Denken. Von der als metaphysisch nachgewiesenen „Historie" ist die „Geschichte" als Ereignis des Seins klar zu trennen. Indem aber die Geschichte des Seins mit der Seinsvergessenheit beginnt und diese Phase nun als Epoche der Metaphysik übersehbar geworden ist, wird es Heideggers eigentlichstes Anliegen, den Abstieg in die Nähe zum Sein vorzubereiten. Die Bedeutung Hölderlins für diesen Denkweg erhellt noch nicht in Heideggers *Sein und Zeit*; nirgends wird darauf hingewiesen, daß das Dichterische einer Selbstauslegung des Daseins besonders förderlich sei. Heideggers Zugang zu Hölderlin muß in der Frage nach der Zeit gesucht werden. Die Beziehung zwischen Tod und Zeitlichkeit ist zwar bei dem Dichter des *Empedokles*, der den Tod als Übergang zur Unendlichkeit faßt, und bei dem Denker von *Sein und Zeit*, für den das durch das Vorlaufen zum Tod bedingte Ganzseinkönnen des Daseins als wesenhaft endliches bestimmt erscheint, gegensätzlich geartet. Mit der vaterländischen Umkehr aber ist ein Weg angelegt, der von der Bestimmung des Unendlichen im Sinn der absoluten Metaphysik der Jugendfreunde Hegel und Schelling fortlenkt und einen Zusammenhang mit Heideggers 'Kehre' erkennen läßt.

Es ist nun die Aufgabe des dritten Abschnittes, die Bedeutung des Dichters für den Denker und wiederum des Denkers für das Verständnis des Dichters darzustellen. Indem das Denken nicht mehr in der Nachbarschaft der Philosophie, sondern der Sprache gesehen wird, erscheint das Denken des Seins als die ursprüngliche Weise des Dichtens. „Die Sprache ist das Haus des Seins", sagt Heidegger in seinem Brief über den Humanismus. In ihr treffen sich Denker und Dichter, und in der „Sorgsamkeit des Wortes" gleicht sich ihre Aufgabe. Den Vorwurf der etymologischen Spielerei, der Heidegger gemacht worden ist, versucht Allemann abzuwehren, indem er darauf hinweist, daß Heidegger sich gar nicht der wissenschaftlichen Worterklärung bedienen will, sondern durch einen zugestandenermaßen unhistorischen Rückgriff auf die Bedeutungselemente eine ursprüngliche Nennkraft der Wörter wiederzugewinnen hofft. Heideggers Rückzug aus der philosophischen Umgangssprache ist das Spiegelbild des philosophischen Rückgangs aus dem uneigentlichen ins eigentliche Sein: das Denken wird zum Dichten am Rätsel des Seins. Die Heidegger eigentümliche Aufmerksamkeit auf das einzelne Wort bestimmt auch seine

Hölderlin-Interpretation, und des Dichters Spätstil, der dem Einzelwort durch harte Fügung Gewicht verleiht, scheint solch vereinzelnder Betrachtungsweise besonders entgegenzukommen. So sehr sich Dichten und Denken in der Sorgsamkeit des Wortes gleichen, so weit sind sie in ihrem Wesen getrennt, da der Denker das Sein sagt, der Dichter aber das Heilige nennt. Der Spielraum ihrer Zwiesprache wird erst sichtbar in der Beziehung des Heiligen zum Sein. Der Vergessenheit des Seins entspricht die Verschlossenheit des Heiligen. Hölderlin aber ist der Dichter des Heiligen, weil er den „Fehl Gottes" erfährt. Heidegger, der sich mit seinem Eigenen am Rande des Sagbaren hinbewegt, will in seinen Erläuterungen das Gedicht weniger auslegen als es durchsichtig machen auf das in ihm Ungesagte hin.

Die dem Dasein eigentümliche Form ist die Differenz zwischen Seiendem und Sein. Heidegger nennt sie das „Zwischen". In dieses Zwischen wird der Dichter geworfen, und weil Hölderlin, der Dichter des Dichters, dieses Zwischen zur Aussage macht, kann Heidegger mit ihm Zwiesprache halten. Hölderlins Anliegen wird die reine Unterscheidung des Göttlichen und Menschlichen, und die vaterländische Umkehr bedeutet nichts anderes als die Abwendung von dem empedokleischen, dem deutschen Idealismus eigenen Zug ins unterschiedslose All-Eine und als die Hinwendung zu der Aufgabe, die Welten der Götter und Menschen in ihrer Geschiedenheit zu erhalten, da sie sich im Zusammenprall verderben müßten. Die Gemeinsamkeit zwischen Heideggers Denken und Hölderlins Dichten erkennt Allemann darin, „daß in diesem Dichten als der eigentliche Bereich des dichterischen Worts das Geviert von Himmel und Erde, Göttlichen und Sterblichen vorgebildet ist, auf welches das Denken an das Sein anspricht" (S. 137). Er mahnt aber zur Vorsicht vor einer übereilten Gleichsetzung von Heideggers Kehre und Hölderlins Umkehr und warnt überdies davor, die Ergebnisse Heideggers in seinen ersten Hölderlin-Interpretationen als endgültig anzunehmen, ohne auf die Weiterführungen und Entfaltungen zu achten. Weil in ihnen die „Überwindung" der Metaphysik immer deutlicher in die Mitte rückt, muß Hölderlins Stellung zur Metaphysik und damit zum deutschen Idealismus untersucht werden.

Da Heideggers Erläuterungen sich mit der *Rhein*-Stufe, d. h. dem dichterischen Bereich zwischen dem *Empedokles* und dem *Einzigen* befassen, wird zunächst das Baugesetz der Hymne, die der Stufe den Namen gegeben hat, überprüft. Allemann folgt einer alten Erkenntnis, wenn er im *Rhein* die „harmonische Entgegensetzung" verwirklicht findet. Das Gesetz des Ausgleichs von Gegensätzen in einer Versöhnung kennzeichnet die *Rhein*-Stufe, zu der auch die *Friedensfeier* gehört. Die späteren Gesänge wie *Patmos* und *Der Einzige* zeigen diesen Ausgleich nicht mehr, und der noch später entstandene *Ister*, der wegen seiner harmonischen Entgegensetzungen unbequem werden könnte, bleibt als unvollendet von der Betrachtung ausgeschlossen. Der Verfasser weist sodann auf das Ereignis der Rückgriffe und Vorwegnahme in Hölderlins Werk hin. Erstaunlich scheint ihm in dieser Hinsicht vor allem *Hyperions Schicksalslied*. Der Behauptung, das Lied sei „in seiner scharfen Trennung von Himmlischen und Sterblichen schlechterdings nicht vereinbar mit der schon die ganze Hyperion-Stufe durchziehenden Sehnsucht nach Vereinigung mit dem Ursprünglich-Einen" (S. 145), kann freilich entgegengehalten werden, daß gerade aus der Erfahrung solcher Getrenntheit der Wille nach der Versöhnung erstehen kann. Aus der Sicht des deutschen Idealismus, erklärt Allemann, bleibe das Ziel von Hölderlins Dichtung bis zuletzt die Versöhnung der Gegensätze, ein Ziel, das zum Scheitern führe und das Schicksal des Dichters als „einen bedauerlichen Unglücksfall" erscheinen lasse. Sinnvoll wachse dieses Schicksal „nur aus der vaterländischen Umkehr als dem unbedingten Willen, den Fortriß der scheidenden Götter bis zum letzten gegenrhythmisch auszustehen und durch das feste Bleiben auf der Erde jene Reinigung zu vollziehen, welche das Übermaß der antik-tragischen Paarung von Göttern und Menschen erfordert" (S. 150f.). Wenn Hölderlin in dieser Spannung zerbreche, sei dies allerdings etwas anderes als ein bloßer Unglücksfall. Gegen Allemanns Anschauung und Wertung muß jedoch die Frage erhoben werden, ob es erlaubt sei, in dem Versöhnungswillen des Dichters nur eine Regung des Zeitgeistes zu sehen. *Süd und Nord ist in mir*, heißt es im frühesten Entwurf zum *Wanderer*. Wurzelt der Versöhnungswille Hölderlins nicht in den Tiefen seines von

der Spaltung bedrohten Wesens? Und ist es nicht unschicklich, ein Ringen als bedauerlichen Unglücksfall abzufertigen, das sich bis zur letzten Kraft gegen die Mächte des Trennens und Spaltens stemmt, das zu einem heroischen Rückzug führt, Schritt für Schritt, und für das noch das Trümmerfeld später dichterischer Ansätze zeugt, wo dann freilich Wort neben Wort, Vorstellung neben Vorstellung, Gestalt neben Gestalt unverbunden stehen?

Am Beispiel des Homburger Aufsatzes über *Die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* wird gezeigt, wie Hölderlin einen zu leichten Gewinn der Synthesis, wie ihn das idealistische Schema anbietet, scheut und wie das immer neue Anheben nicht einem Mangel an Befähigung zum begrifflichen Ausdruck entspringt, sondern aus einer echten Verlegenheit des Denkens kommt. Allemann wählt für dieses Denken das Bild des „Kreisens", das Eduard Spranger für Pestalozzis Denkform so glücklich verwendet hat. Wenn der Verfasser sich zurückhält, die „vaterländische Umkehr", der er auch in den Briefen nachspürt, bereits als eine Vorwegnahme des von Heidegger versuchten Abstiegs aus der Metaphysik zu bezeichnen, so meldet sich immerhin die Frage, wie Heidegger selbst die Stellung Hölderlins inmitten der absoluten Metaphysik sieht.

Diese Frage wird im letzten Teil des dritten Abschnittes beantwortet. Das Wesen der Metaphysik liegt darin, daß die Differenz des Seins zum Seienden ungedacht bleibt. Den ersten Ansatz der Metaphysik sieht Heidegger in der Ideenlehre Platons, während Hegel die Phase der absoluten Metaphysik prägt. Hölderlin, dichtend aus der Erfahrung der Götterferne der Neuzeit, denkt über den Platonismus hinaus, und indem er inmitten der Herrschaft der Metaphysik in ein anfänglicheres Denken zurücklenkt, ergibt sich die Möglichkeit der Zwiesprache mit Heidegger. Wenn der Denker Hölderlins Dichtung gleichwohl in den Gesichtskreis der zeitgenössischen Philosophie zurückdrängt, so zeigt er sich abhängig von der Forschung. „Geist", ein Grundwort der absoluten Metaphysik, meint jedoch bei Hölderlin einen Gott oder Halbgott, und die „Umkehr" spielt nicht bloß im Bereich von Heimat und Fremde, von Hesperien und Griechenland, sondern vor anderem zwischen dem Bereich der Sterblichen und jenem der scheidenden Götter. Die befremdliche Tatsache, daß Heidegger das Werk Hölderlins in idealistischem Sinn auslegt, läßt sich aber auch als „sichernden Rückgang in die Metaphysik zum Absprung aus ihr" verstehen, ein Verfahren, das sich schon in der Bevorzugung der Rhein-Stufe äußere. In Heideggers Interpretation spätester Dichtung (. . . *dichterisch wohnet der Mensch* . . .) fällt der sichernde Rückschritt weg, und der Denker bildet seine Sprache im engsten Umgang mit dem Dichter. Im Zusammenbruch des Dichters erfüllt sich die vaterländische Umkehr. Sehnsucht und Todeslust haben sich verflüchtigt, der Himmel ist entleert, das Verhältnis zwischen Göttern und Sterblichen kennt keine Spannung mehr.

Der letzte Abschnitt wendet sich den grundsätzlichen Fragen zu, welche die Einleitung aufgeworfen hatte. Während die vorausgehenden Teile nur geringfügige Ergänzungen erfahren haben, wurde der Abschluß in der zweiten Auflage zu einem selbständigen Hauptstück unter der Überschrift „Heidegger und die Literaturwissenschaft" ausgebaut. „Heute glaube ich", sagt Allemann im Nachwort zu der Neuauflage, „deutlicher zu sehen, in welchem Sinn das Denken Heideggers für die Dichtungswissenschaft bedeutsam werden kann". Doch will er seine Ausführungen als programmatische Skizze aufgefaßt wissen. Schon in der ersten Ausgabe hatte er auf die „permanente Grundlagenkrise" der Literaturwissenschaft hingewiesen. Die Besinnung, zu der Heidegger aufruft, muß das Unumgängliche in den Blick bringen. Dieses Unumgängliche ist in der Philologie die Sprache. Dazu gehört die Einsicht, daß sich die dichterische Sprache aus dem Gegenspiel von Gesagtem und Ungesagtem entfaltet. Wird die Frage nach dem Wesen des Gedichtes gerichtet, so offenbart sich als dessen Grund das Sein selbst. Freilich muß sich die Besinnung auf das Dichterische stets des Unterschiedes zwischen Denken, dessen Frömmigkeit im Fragen liegt, und Dichten, dessen Frömmigkeit dem Walten und Verwahren der Wahrheit fügsam ist, bewußt bleiben. Eine Dichtungswissenschaft, die durch die Auseinandersetzung mit Heidegger hindurchgegangen ist, sieht ihr Hauptziel darin, die ursprüngliche Geschichtlichkeit des dichterischen Kunstwerkes sichtbar zu machen; denn jedes Kunstwerk ist dem menschlichen

Dasein verbunden, weil es selber geschichtlich ist und nicht bloß Geschichte hat. Indem die Stilkritik sich auf „das Werk selbst" zurückzieht, kommt sie seiner Geschichtlichkeit am nächsten. Diese prägt sich im Rhythmus aus, jener Lebenskraft, welche, wenn sie die unsere anspricht, dem Verständnis des Gedichtes immer schon zugrunde liegt und von welcher die wesentliche Wirkung des Werkes ausgeht. Eine durchgreifende Temporalanalyse des dichterischen Kunstwerks, entsprechend der Temporalanalyse, wie sie Heidegger in *Sein und Zeit* gegeben hat, vermöchte die Einsicht auch in das zu öffnen, was die „Umkehr" Hölderlins ihrem ganzen Umfang nach bedeutet. „Das jähe Anderswosein, das uns vor dem Kunstwerk ergreift", erklärt sich dadurch, daß dieses uns in eine ursprünglichere Dimension der Zeit versetzt. Anstatt mit negativen Bestimmungen das Unauslotbare, die Zwecklosigkeit, das interesselose Wohlgefallen (Allemann sagt herabmindernd „Wohlgefälligkeit"!), die Irrationalität des Kunstwerkes zu behaupten, gilt es, in der wesentlich verstandenen Abgründigkeit der Dichtung, die dasselbe meint wie ihre vollkommene Gegenwart, die Wirksamkeit des Geschichtlichen zu erkennen. Denn die Sprache ist das Haus des Seins, und als dessen Wächter gehören die Denkenden und Dichtenden zusammen.

Der Zeitgenosse ist heute auf den verschiedensten Gebieten Schockwirkungen ausgeliefert. Auch Beda Allemann erspart sie seinen Lesern nicht. Einmal liegt der Schock in der Sprache. Das Angestrengte, Überanstrengte der Ausdrucksweise Heideggers hat den Jünger, im Grundsinn des Wortes, völlig gefesselt. Es braucht Ausdauer und Unerschrockenheit, sich durch Satzdickichte folgender Art einen Weg zu bahnen: „Geschichtlichkeit aber wird auf Grund ihrer Abstammung aus der Zeitlichkeit und damit ihrer Gleichursprünglichkeit mit Innerzeitigkeit in gewisser Weise in die Nachbarschaft der uneigentlichen Zeitlichkeit gebracht" (S. 78). Und es ist kein Wunder, daß es dem Verfasser im Blick auf die Hölderlin-Interpretationen Heideggers an einer Stelle unterläuft, von der „Erhellung jener Erläuterungen" (S. 162) zu sprechen. So anspruchsvoll solche Sprachhaltung wirkt, unangenehmer empfindet der Leser einen weiteren Stoß, dem er wenigstens zeitweilig ausgesetzt ist. Wir meinen eine gewisse Überheblichkeit des Verfassers, die sich freilich schon durchgängig äußert, wenn er, seinem Meister folgend, das gesamte Denken von Sokrates an als metaphysisch kennzeichnet und damit von dem „denkenderen Denken", dessen er durch Heidegger teilhaftig geworden ist, absetzt. Im Einzelnen zeigt sich diese Überheblichkeit vor allem gegenüber der Philologie, obwohl der Verfasser doch deren Nutznießer ist. So spricht er, wenn auch beiläufig, von „Philologen-Kleinkram" oder erklärt er, daß die Fragwürdigkeit der Heideggerschen Zwiesprache in einem tieferen Sinn als dem der „philologischen Zweifelhaftigkeit" aufgehellt werden müsse. Um die eigene Ansicht zu behaupten oder zu stärken, setzt er Gewicht und Würde widersprechender Beweismittel und Anschauungen herab. So liegt die Spannung, an welcher die Hymne *Der Einzige* zerbrochen zu sein scheint, nach Allemann „tiefer als der kleinliche Streit, wer höher zu werten sei, die antiken Götter oder Christus" (S. 50). Ja, er scheut nicht davor zurück, die Dichtung Hölderlins als minder wertvoll hinzustellen, wenn sie seiner Deutung unbequem wird. In der Hymne *Wie wenn am Feiertage* sind die dem Dichteramt gewidmeten Zeilen berühmt geworden:

Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern,
Ihr Dichter! mit entblößtem Haupte zu stehen,
Des Vaters Strahl, ihn selbst, mit eigner Hand
Zu fassen und dem Volk ins Lied
Gehüllt die himmlische Gabe zu reichen.

Die Vorstellung, der Dichter sei Mittler zwischen dem Himmlischen und Irdischen, ist für Allemann, der die Aufgabe des Dichters im Gegenteil darin sieht, daß er die beiden Sphären rein unterscheidet, allerdings unannehmbar. Allemann behilft sich mit der Erklärung, die entscheidenden — letzten drei — Verse hätten „durch ihre dichterische Inferiorität" längst zur Vorsicht mahnen müssen; sie bedeuteten „einen unverkennbaren Rückfall in eine allegorische Ausdrucksweise", die dem späten Hölderlin fern liege (S. 27). Wenn die dichterische Inferiorität aus dem

genannten Rückfall begründet werden soll, erhebt sich immerhin die Frage, nach Maßgabe welcher Poetik die allegorische Ausdrucksweise, deren sich die größten Dichter bedient haben, von vornherein als inferior bezeichnet werden darf. Anderseits stützt Allemann seine Ansicht auf so unüberprüfbare Stellen wie die Mitteilungen Waiblingers in dem Roman *Phaëthon*, die er trotz ihrer Zweifelhaftigkeit, da sie offenkundig bloß philologischer Natur ist, „den großartigsten Gesang dieser Stufe" nennt (S. 181).

Ein fruchtbarerer Schock geht von der Erschütterung aus, welche das überlieferte Hölderlin-Bild erfährt. Die Forschungsarbeit der letzten Jahrzehnte hat es aus dem Bereich der Romantik gerückt. Nun soll es aus dem des deutschen Humanismus und Idealismus entfernt werden. Den Urhebern dieser Bemühung, Heidegger und Allemann, bleibt der Glaube unbenommen, damit den Dichter aus der vulgären Zeitlichkeit in die Sphäre der echten Geschichtlichkeit erhoben zu haben. Jede Zeit ist überzeugt, den Bildern, die sie sich aneignet, die Wahrheit entnehmen zu können. Der dehumanisierte Hölderlin mag wenigstens für einen Teil unserer Zeitgenossen den „eigentlichen" Hölderlin darstellen. Das große Kunstwerk kann und soll vielerlei Deutungen ertragen — darin liegt gerade seine Überzeitlichkeit.

Nach unserer Meinung trägt Allemann das Hölderlin-Bild freilich nur aus einer Zeitlichkeit in eine andere Zeitlichkeit. „Wie aber, wenn das Frühe alles Späte, wenn gar das Früheste das Späteste noch und am weitesten überholte?" fragt Heidegger in den *Holzwegen* im Ton Nietzsche-Zarathustras. Der Faszination des Ursprünglichen und Anfänglichen scheint heute fast jedermann widerstandslos zu erliegen, und die Ossian-Begeisterung des achtzehnten Jahrhunderts enthüllt sich als schüchterner Vorbote einer mächtigen Bewegung unserer Zeit, die nicht mehr emporstrebende Kathedralen zu bauen versteht, aber unter dem Boden den ersten Grundrissen nachgräbt, der ein Aufstieg verdächtig geworden ist und die nun sich im Abstieg versucht, im Abstieg zu jeglichem Ur-, Vor-, Unter- und Hinter-. Zu dieser Bewegung gehört auch die immer einseitiger hervortretende Bevorzugung des späten und spätesten Hölderlin mit seinem „Abstieg" zu den dem Personhaften entrückten Ursprüngen und Anfängen. „Das weltgeschichtliche Denken Hölderlins, das im Gedicht *Andenken* zum Wort kommt, ist darum wesentlich anfänglicher (!) und deshalb (!) zukünftiger als das bloße (!) Weltbürgertum Goethes", entscheidet Heidegger in seinem Brief über den Humanismus.

Allemanns Unternehmen reicht weit über die Maße einer literarkritischen Erstlingsarbeit hinaus, und es ist, sofern wir den bewußt außerwissenschaftlichen, dem „denkenderen Denken" verpflichteten Standort billigen wollen, mit ungewöhnlichem Scharfsinn entworfen und durchgeführt worden. Im Lauf der Untersuchung fallen schöne Worte über das „reine Da-stehen des Gedichtes" und auch darüber, daß der letzte und schwerste Schritt jeder Auslegung das „Verschwinden" sei. Ob Beda Allemann auch diesem allerhöchsten Anspruch Genüge geleistet hat? Für das Verschwinden der Auslegung und für das reine Dastehen des Gedichtes bürgt immer noch am verläßlichsten jener strenge und bescheidene Dienst, der gewiß auch wählen und sondern muß, aber dem Urteil des Lesers die Freiheit der Entscheidung überläßt. Wir meinen die verachtete Philologie.

Winterthur Lothar Kempter

Else Buddeberg, Denken und Dichten des Seins. Heidegger/Rilke. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1956. 210 S.

Es geht im folgenden weniger um die Kritik eines Buches als um den Hinweis auf einen geistesgeschichtlichen (und geisteswissenschafts-geschichtlichen) Tatbestand und seine Schwierigkeiten, der durch die Erscheinung Heideggers gegeben ist. Um eine Auseinandersetzung mit dem Denken Heideggers kommen die modernen Geisteswissenschaften nicht herum, sowenig wie die Naturwissenschaften. Diese Auseinandersetzung ist bereits in vollem Gang, nicht immer auf

dem angemessenen Niveau, sehr oft in einer hintergründigen und wenig nach außen sichtbaren Weise. Am kräftigsten haben Impulse des Heideggerschen Denkens im Bezirk der Geisteswissenschaften bisher in der Anthropologie und Psychiatrie gewirkt (allerdings meist, muß hinzugefügt werden, aufgrund des bekannten fruchtbaren „anthropologischen Mißverständnisses"), aber auch im Gebiet der Literaturwissenschaft liegen bereits einige thematische Auseinandersetzungen mit dem Denken Heideggers vor. In meiner eignen Abhandlung über Hölderlin und Heidegger habe ich den Versuch unternommen, die Notwendigkeit und Problematik solcher Auseinandersetzung in einer allgemeinen und grundsätzlichen Weise darzustellen. Die neuste Veröffentlichung von Frau Buddeberg gibt Gelegenheit, an einem Einzelbeispiel darauf zurückzukommen.

Frau Buddeberg hat vor einigen Jahren bereits einen Beitrag zur Frage des Bezugs von Heideggers Denken zum Phänomen der Dichtung veröffentlicht[1]: Sie hat dort Heideggers Rilke-Auffassung, wie sie hauptsächlich in seinem Rilke-Gedächtnisvortrag von 1946 sich ausspricht, einer scharfen Kritik unterzogen. Vor allem hat sie die Äußerung Heideggers, daß in gewisser Weise „das Wesen des Rilkeschen Engels bei aller inhaltlichen Verschiedenheit metaphysisch das Selbe ist wie die Gestalt von Nietzsches Zarathustra" angegriffen und zu widerlegen versucht. Man kommt freilich um den Eindruck nicht herum, daß Angriff und Widerlegung in einem Mißverständnis dessen gründen, was Heidegger unter dem Wesen der Subjektität versteht. Gerade aus diesem Wesen aber ergibt sich Heidegger jene Selbigkeit von Zarathustra und Engel. Die Subjektität als ein Wesenszug der modernen Metaphysik ist sehr viel mehr als bloßer schlechter Subjektivismus. Es kann also auch kein Anlaß bestehen, Rilkes Dichtung vor der Charakterisierung durch die moderne Subjektität (der sie mit ihrer Konzeption des Weltinnenraums ganz zweifellos zugehört) „in Schutz zu nehmen". Auch die Subjektität hat ihren Begriff der Transzendenz; mit dem Hinweis auf das Vorliegen solcher Transzendenz bei Rilke ist deshalb nicht, wie Frau Buddeberg anzunehmen scheint, die Subjektität dieser Dichtung als „überwunden" gekennzeichnet. Im Werk Rilkes ist die neuzeitliche Metaphysik thematisch in keiner Weise überwunden — was nichts über seinen dichterischen Rang aussagt. Wenn es überhaupt einen im Sinn Heideggers neuzeitlich-metaphysischen Dichter gibt, so ist es Rilke. Das „Wenn" bleibt allerdings zu beachten, ich komme darauf zurück.

In ihrer neusten Publikation, das fällt zunächst auf, sieht Frau Buddeberg von jeglicher Heidegger-Kritik ab zugunsten einer denkerisch-dichterischen Parallelisierung von Heidegger und Rilke. Es „sollen an zwei Exponenten der denkerischen und dichterischen Situation unserer Zeit seinsgeschichtlich gegründete Gemeinsamkeiten aufgewiesen werden" (S. 5). In diesem Umschwung wird man keine Inkonsequenz der Autorin, vielmehr eine bewußte Absicht erblicken dürfen. Die frühere Publikation schloß mit den Worten: „Nach der hier vertretenen Auffassung ist damit [d.h. mit Heideggers Rückführung eines zentralen dichterischen Wortes Rilkes auf den Willen zum Willen als das neuzeitliche Wesen des Seins des Seienden] zu weit zurückgedacht. Es ist zu fragen: Warum ist nicht nach „vorwärts" gedacht worden? Dann würde vielleicht eine Ebene erreicht worden sein, auf der in der Überwindung der Metaphysik der Subjektität ein Denker und ein Dichter sich begegnet wären. Von hier aus erst könnte eine fruchtbare Auseinandersetzung begonnen werden."

Wir wollen uns nicht daran stoßen, daß hier einem Denker ausgerechnet vorgehalten wird, er habe zu weit zurück gedacht. Frau Buddeberg selbst denkt in ihrer jüngsten Veröffentlichung zweifellos vorwärts — mitten in einen geistesgeschichtlichen Vergleich zwischen Heidegger und Rilke hinein. Zurückdenken hieße, sich auf Heideggers eigentliches Anliegen, das Denken der ontisch-ontologischen Differenz einlassen. Frau Buddeberg geht es indes um die Fruchtbarkeit der Vergleichshinsicht. Die vorgängige Kritik von Heideggers Rilke-Auffassung erweist sich als die Vorbereitung eines Versuches, Heidegger und Rilke so weit wie irgend möglich zu vergleichen. Um solcher Parallelisierung die Bahn frei zu geben, mußte allerdings erst Heideggers eigenes Rilke-Verständnis aus dem Wege geräumt werden.

[1] *Heidegger und die Dichtung. Hölderlin/Rilke.* Stuttgart 1953, Sonderdruck der Dt. Vjs.

Damit sei nicht gesagt, daß Frau Buddeberg sich der Schwierigkeit ihrer Vergleichsgrundlage nicht bewußt sei, „man hat in Kauf zu nehmen, daß jeweils ganze Strecken der parallelen Linien, auf denen man Einzelheiten bei dem Denker und dem Dichter darzustellen sucht, leer bleiben" (S. 33). Aber es ist zu befürchten, daß Frau Buddeberg über der Sorge um solch materielle Schwierigkeiten im einzelnen es versäumt hat, über die Schwierigkeit der Beziehung zwischen Dichten und Denken überhaupt und einer Vergleichung zwischen ihnen nachzudenken, obwohl sie bei der Lektüre Heideggers eigentlich öfters auf diese Problematik hätte stoßen müssen. Sie begnügt sich mit der Heranziehung des alten Klischees (spätestens der deutsche Idealismus hat sie endgültig widerlegt), wonach der Denker abstrakte, leere und bloß formale Strukturen bereitstelle, die dann von der zwar begrifflich ungenauen, dafür aber konkreten, anschaulichen und lebensvollen Welt des Dichters her mit Inhalt erfüllt werden müßten. Wir wollen das Recht zu solcher Betrachtungsweise niemandem absprechen, hingegen muß darauf hingewiesen werden, daß innerhalb dieses Horizontes der Gebrauch des Heideggerschen Wortes „seinsgeschichtlich" von vornherein ein Mißbrauch ist.

Alles in allem kommt dabei jene Anwendung existenzial-analytischer Strukturen auf Gegebenheiten der Dichtung heraus, die an sich technisch durchaus möglich und auch „fruchtbar" ist — Frau Buddeberg führt sie im allgemeinen mit großer Sachkenntnis und Sorgfalt durch —, die aber über die durch Heidegger brennend gewordenen Probleme des Bezugs zwischen Denken und Dichten nicht das geringste aussagt.

Wenn das Buch von Frau Buddeberg exemplarisch ist, so freilich gerade durch dieses Zurückbleiben hinter der leitenden Absicht Heideggers auch bei seiner Auseinandersetzung mit Rilke. Frau Buddeberg lehnt das Wagnis ab, sich auf die eigentliche Fraglichkeit einzulassen, die von Heideggers Denken ausgeht, und zieht den wissenschaftlich völlig unbedenklichen, weil konventionellen Weg eines geistesgeschichtlichen Vergleichs vor. Das ist eine Feststellung, kein Einwand. Sie wirft ein Licht auf die Tatsache, wie schlecht die Literaturwissenschaft im ganzen auf eine wesentliche Auseinandersetzung mit Heidegger vorbereitet ist. Das erklärt sich aus den Entstehungsbedingungen der modernen Literaturwissenschaft im 19. Jahrhundert und aus ihren Traditionen, hat sie doch — von Heidegger zu schweigen — noch nicht einmal die Anstöße aus der Hegelschen Ästhetik, ja überhaupt aus dem Denken des deutschen Idealismus, die auch ihr zugedacht sind, in einer wahrhaft angemessenen Weise aufzunehmen vermocht. So lange diese Aneignung nicht geleistet ist, wird es offen bleiben müssen, was ein metaphysischer Dichter ist, inwiefern ein Dichter mit seinem Werk in die Verwindung der Metaphysik oder aber in die Endphase der neuzeitlichen Metaphysik gehört, und welchen Sinn es hat, einen Begriff wie den ontologischen der Subjektität im Bereich unseres Sprechens über die Dichtung überhaupt zu gebrauchen.

Zürich Beda Allemann

Ulrich Hötzer, Die Gestalt des Herakles in Hölderlins Dichtung. Freiheit und Bindung. Stuttgart 1956, W. Kohlhammer. 178 S., 1 Faks. (Forschungen zur Kirchen- und Geistesgeschichte. N. F., Bd. 1.)

Hötzers Arbeit — eine unter Friedrich Beißner entstandene Dissertation von 1950 — schließt sich den Untersuchungen Rehms (Orpheus), Rosteutschers, Wiesmanns (Dionysos) und Hänys (Titanen) an[1]. Sie macht es sich zur Aufgabe, die vielschichtige mythische Welt Hölderlins durch die Beschreibung und Deutung eines Einzelmythos aufschließen zu helfen. Der Verf. verfolgt die Entfaltung und Wandlung der Heraklesfigur in zwei Stufen und interpretiert sie

[1] W. Rehm: *Orpheus. Der Dichter und die Toten*, Düsseldorf 1950; J. H. W. Rosteutscher: *Die Wiederkunft des Dionysos. Der naturmystische Irrationalismus in Deutschland*, Bern 1947; L. Wiesmann: *Das Dionysische bei Hölderlin und den Romantikern*, Basel 1949; A. Häny: *Hölderlins Titanenmythos*, Zürich 1948.

„aus dem engen Zusammenhang des sich bildenden Mythos mit Hölderlins innerem Werdegang" (S. 14). Die Jahre von 1790 bis 1796 erscheinen als erster Höhepunkt der Beschäftigung mit dem antiken Halbgott. Das Streben des jungen Dichters nach Aktivität, Freiheit und Individualität während und nach der Tübinger Zeit spiegelt sich in der Heraklesgestalt wieder. Hölderlin faßt sie in ihrer kämpferischen, aktivistischen Bedeutung auf und identifiziert sich mit ihr als dem „Urbild der Selbstvollendung" (S. 17ff.). Dies vollzieht vor allem die Hymne *An Herkules*, nach Andeutungen in den Hymnen an die *Göttin der Harmonie* und an die *Menschheit* (Erstfassungen) und nach Vorstufen in den Hymnen *Dem Genius der Kühnheit* und *Das Schiksaal*. In den folgenden vier Jahren bleibt die Heraklesfigur nach Hötzer im Hintergrund und wird nur dem Geiste nach in Gestalten wie dem Tatmenschen Alabanda spürbar. Der Verf. weist als Erklärung — nicht völlig überzeugend — auf die innere Zwiespältigkeit des Lebensgefühls in dieser Periode und auf die Abkehr von der hymnischen Ausdrucksform.

Erst Hölderlins „Rückkehr aus dem Zustand subjektiver Freiheit in eine objektive Bindung" (S. 88), sein gefestigtes Wissen um die Stellung des Dichters zwischen Göttern und Menschen führt zum Wiedererscheinen der Heraklesfigur. Aus dem Heros der Selbstvollendung wird jetzt entsprechend der *Reinentsprungene*, der die „göttliche Schicksalslosigkeit" mit der „menschlichen Schicksalsgebundenheit" versöhnt und Ordnung und Maß schafft. Die Rheinhymne nennt ihn als den duldenden Träger des Himmels, der *Ister* als den Vermittler hesperischer Kühle, die Ode *Chiron* als den *freundlichen Retter*, die Hymnenfragmente *Wenn aber die Himmlischen* und *Die Titanen* als den *Reiniger* von den Mächten der Unterwelt und *Einst hab ich die Muse gefragt* als die treibende und leitende Kraft bei der bevorstehenden Epiphanie. Der Heraklesmythos wird ins Eschatologische gewendet (S. 132, 142) und in den verkündend-prophetischen Grundton von Hölderlins später Dichtung einbezogen. Herakles steht am Anfang des Göttertages als der Erste, der *Fürst*. So nennt ihn die Hymne *Der Einzige*, in der die Heraklesvorstellung in die Dreiheit von Christus-, Dionysos- und Heraklesmythos einmündet. Während Christus das *Ende*, die Erfüllung ist, bereitet Herakles zusammen mit Bacchus, dem *Gemeingeist*, auf das große *Brautfest* vor.

Hötzer folgt diesen Wandlungen mit ungewöhnlich feinem Einfühlungsvermögen und besonnenen Überlegungen. Bei der Kargheit von Hölderlins Aussagen — wir finden kaum mehr als fünfzehn zusammengedrängte Heraklesverweise — kann das Verständnis nur durch eine „synoptische" Methode, durch den ständigen Blick auf den gemeinsamen Bezugsgrund gefördert werden. Daher dehnt der Verf. seine Interpretationen stets auf das Ganze der Gedichte und Gedichtgruppen aus und hält sie in dauernder Verbindung zu der Gesamtentwicklung des Dichters. Durch diese breit angelegten Interpretationen entgeht Hötzer der Gefahr der verengenden „Stellenanalyse" (wie sie bei der Besprechung der *Friedensfeier* besonders häufig zu beobachten ist) und kann zur Deutung von Hölderlins Mythenwelt mehr als nur Einzelheiten beitragen. Diese Bedeutung wird auch durch einige Schwächen der Studie nicht eingeschränkt.

So hätte man sich bei dem geringen Umfang des Materials eine Interpretation aller Heraklesaussagen Hölderlins gewünscht. Es ist nicht ganz einzusehen, warum Hötzer darauf verzichtet. Es fehlt ein Hinweis auf die Magisterarbeit *Geschichte der schönen Künste unter den Griechen*, in der Herkules mehrfach erwähnt wird: als Gegenstand der griechischen Vergötterung (Hell. VI, 164) und der Literatur und bildenden Kunst (ibid. 167, 168, 176). Sie steht zusammen mit der Untersuchung über Salomon und Hesiod am Anfang einer tiefergreifenden Beschäftigung Hölderlins mit der Antike. Im selben Jahr, 1790, beginnt sich die Heraklesgestalt in den Gedichten anzukündigen. — Schon früher als in der Rheinhymne zeigen sich Züge der gewandelten Heraklesfigur: im *Empedokles*. Pausanias ruft den *göttlichen Herakles* an und will Empedokles zur Versöhnung der *Gewaltigen* selbst zu den Titanen hinunterfolgen (Hell. III, 213). Der Reiniger, der Held der Titanomachie wird hier diaphan bereits sichtbar. — Der Einfluß der Übersetzungen von 1800 wird zu wenig beachtet. Es ist anzunehmen, daß

die Übertragung der Pindarischen Siegesgesänge, in denen Herakles eine wichtige Rolle spielt, die erneute Beschäftigung mit ihm begünstigt hat. — Schließlich wäre eine vorsichtige Interpretation der *Phäton*-Einlage *In lieblicher Bläue* wünschenswert gewesen, um zu zeigen, wie der wahnsinnige Hölderlin — in einer dritten Verwandlung — nun sein Leiden auf Herakles überträgt.

Ergänzungs- und korrekturbedürftig erscheint die Arbeit auch in der Beurteilung der zeitgeschichtlichen Zusammenhänge. Der Verf. hat zwar recht, wenn er Hölderlins Heraklesbild von der zur Moralprobe verkümmerten Heraklesvorstellung der Aufklärung abrückt (z.B. Wielands *Wahl des Hercules*). Er hätte durch weitere Vergleiche, etwa mit Herders Szenen *Philoktetes* und *Der entfesselte Prometheus* zeigen können, wie sich Hölderlins abkürzendes „hartes" Verfahren von der dramatisierenden Breite und fabulösen Ornamentik der zeitgenössischen Heraklesdichtung unterscheidet. Herders Wort von der *harten Mythologie der Griechen*, die er in seiner Behandlung des Prometheus- und Heraklesstoffes ausdrücklich ins *Milde* verwandeln wolle, wäre hier aufschlußreich gewesen[2]. Aber unrichtig ist es, Hölderlins Heraklesbild auch in den Reimhymnen „ganz außerhalb der damaligen Tradition dieses Motivs" zu sehen (S. 14). Dies entspricht der noch immer verbreiteten Neigung der Hölderlin-Forschung, ihren Gegenstand zu isolieren und ihn eher mit der Antike als mit seinem Jahrhundert in Verbindung zu setzen. Das Motiv des Löwenkampfes, mit dem der Dichter die Rezeption des Heraklesmythos beginnt und das er gleich dreimal hintereinander verwendet, ist durchaus traditionell und gehört zu den Herakles-Topoi in Literatur und bildender Kunst. Wir finden es z.B. im *Egmont* (WA, 1. Abt., 8, 222), in der 19. Römischen Elegie, in Schillers *Künstlern* und dem *Ideal und das Leben*. Goethe spricht von *jenen bekannten Beizeichen* des Herakles: Löwenfell, Keule (auch im *Genius der Kühnheit*), Pfeil und Köcher (in unterdrückten Versen von *An Herkules*)[3]. Der farnesische Herkules mit Löwenhaut und Keule war Hölderlin spätestens seit der Lektüre von Winckelmanns Kunstgeschichte bekannt. Es ist also durchaus nicht nötig, den pseudotheokritischen Leontophoros, Apollodors und Diodors Berichte zu bemühen (S. 35). — Die lateinische Form *Herkules*, die Hölderlin zunächst ausschließlich benutzt, zeigt ihn ebenfalls vom Zeitgebrauch abhängig. Erst ab 1800 tritt — gemäßer — die griechische (*Herakles*) hinzu. In *Herkules* klingt etwas von vordergründiger Kräftigkeit mit.

Zeitabhängig ist im Grunde der ganze Komplex des Selbstvollendungs-Dranges, für den der Löwenkampf ja nur ein äußeres Zeichen ist. Ohne den Aktivismus, den Heroenkult des Sturm und Drang, neuerdings unterstützt durch die französische Revolution, ist das Auftreten und Wachsen der Heraklesfigur als Tatgestalt kaum verständlich. Die Hymne *An Herkules* ist nicht frei von kraftgenialischem Wesen. Goethes *Prometheus* steht hier bemerkbar im Hintergrund. Die Überzeugung von der Kraft des *eignen Strebens*, die auch die *Unsterblichkeit* erkämpft, erinnert offensichtlich an das heilig glühende Herz des Prometheus, das *alles selbst vollendet*, wobei das Thema der Vollendung und Selbstvollendung direkt anklingt. Auf dieser Stufe kann sich Hölderlin mit dem Halbgott naiv gleichsetzen. Aber es wäre ein Mißverständnis, wollte man von daher die Frage des umstrittenen Verses 51 der Hymne *Der Einzige — Herakles Bruder* — mitbestimmen. Hötzer folgt Beißner und hält in Analogie zu der Herkuleshymne nicht Christus sondern Hölderlin für den Bruder des Herakles (S. 139f., 142, 171). Die Situation hat sich jedoch zu sehr gewandelt. Von einem Pathos der Aktivität im alten Sinn ist keine Rede mehr. Herakles ist zur mythischen Figuration des Ordners, Helfers und Vorbereiters geworden. Die traditionelle Heraklesmotivik, der Sturm- und Drang-Überschwang ist verschwunden. Eine Gleichsetzung widerspräche nun der dienend-preisenden Funktion des Dichters. Hier geht es um die Brüderlichkeit der Göttersöhne untereinander[4].

Marburg Manfred Windfuhr

[2] In einem dem *Entfesselten Prometheus* vorgestellten Brief an Gleim, ed. Suphan, Bd. 28, 329.
[3] In *Philostrats Gemälde*, WA, 1. Abt., 49, 1, S. 129.
[4] Vgl. dazu H. Pyritz, Hölderlin-Jb. 1953, 100f. und H. O. Burger, Dt. Vjs. 1956, 361.

Helmut Prang, Irrtum und Mißverständnis in den Dichtungen Heinrich von Kleists. Erlangen 1955, Universitätsbund Erlangen. 66 S. (Erlanger Forschungen. Reihe A, Bd. 5.)

Seit längerem hat die Forschung die zentrale Bedeutung erkannt und untersucht, die im Leben wie in der Dichtung Kleists der Unmittelbarkeit des „innersten Gefühls" zukommt. Wenn die Ansichten über seine Verläßlichkeit und Unverläßlichkeit im Hinblick auf das Verständnis der einzelnen Dichtungen auseinandergehen, so besteht doch darin Übereinstimmung, daß der Dichter inmitten der vieldeutigen und verwirrenden Wirklichkeit und angesichts der Unzulänglichkeit des reflektierenden Erkenntnisvermögens immer erneut das unmittelbare, „erste" Gefühl als das einzige Organ anerkannte, das dem Menschen, im Gegensatz zu allen mittelbaren Vergewisserungsmethoden, die für sein Handeln und Sichentscheiden unerläßliche innere Gewißheit verleiht. Nicht minder deutlich wurde die in ihrem Zusammenhang mit der Gefühlsunmittelbarkeit stehende fundamentale Bedeutung erkannt, die Kleist dem Vertrauen als der allein tragfähigen, unmittelbare und personale Gemeinschaft herstellenden Haltung für alle zwischenmenschliche Beziehung beimaß. Einen solchen gesteigerten — wie manche meinen: übersteigerten Wert hatte er dem „Gefühl" und dem „Vertrauen" nicht zuerkannt, wenn ihn nicht eine gesteigerte Erfahrung der wehrlosen Bedrohtheit des Menschen durch Irrtum, Schein, Versehen, Fehldeutung und Mißverständnis dazu getrieben hätte, hinter allen relativen und mittelbaren, d.i. schein- und trugbedrohten Wegen der Wahrheitsfindung eine unmittelbare Quelle derjenigen Gewißheit zu suchen, deren er bedurfte, um zu leben und nicht als bloßes Objekt blinder Zufallsmächte gelebt zu werden.

So war es verdienstlich und klärend, wenn die vorliegende Untersuchung einmal Art und Umfang der negativen Entsprechungen jener von Kleist bejahten und gesuchten Haltung des „Gefühls" und des „Vertrauens" im Bereich seiner Dichtungen und Briefe feststellte.

Anknüpfend jeweils an das Vorkommen der großen sprachlichen Bedeutungsfamilie, die durch Begriffe wie Irrtum, Versehen, Verwirrung, Schein, Täuschung nur erst angedeutet ist, zeigt Prang, Stück für Stück sorgfältig durchmusternd, wie dieses negative Begriffsfeld in dichter Gitterung und mannigfaltigster Differenzierung von Gewicht und Bedeutung nahezu das gesamte Werk durchzieht. Dabei begnügt sich Prang mit der Aneinanderreihung der mit tunlichster Vollständigkeit erfaßten Einzelstellen, die dem angedeuteten Sprach- und Bedeutungsbereich angehören, wobei jeweils Situation und konkrete Färbung der Bezugsstelle kurz geklärt wird. Freilich gerät in der rasch fortschreitenden Folge diese interpretierende Umschreibung und Klärung der zitierten Einzelstellen oft zu knapp, um der nicht selten vielschichtigen Einzelsituation ganz gerecht zu werden. Wie überhaupt der Verf. nach der sorgfältigen Zusammenstellung des im einzelnen sehr ungleichwertigen, im ganzen aufschlußreichen Materials, wobei jedes Werk für sich untersucht wird und die Fundstellen ihrer zufälligen und faktischen Folge entsprechend aneinandergereiht werden, den erwarteten zweiten Teil, die systematische Auswertung der Materialsammlung nämlich, noch schuldig geblieben ist. Denn abgesehen davon, daß der Vorgang des Wahns, des trügenden Scheins, des sich Versehens in Kleists Werk tiefere und übergreifendere Bedeutung hat, als daß er durch die Fixierung der einzelnen sprachlichen loci allein erfaßt werden könnte, ruft die reiche hier vor uns ausgeschüttete Körnerernte geradezu nach ihrer Verarbeitung zu Mehl und Brot in Gestalt einer das Kleistbild bzw. die Kleistbilder der seitherigen Forschung korrigierenden oder weiterführenden Erschließung und Deutung. Hic Rhodos . . .!

z. Zt. Istanbul Gerhard Fricke

Carl Roos, Kierkegaard og Goethe. G.E.C. Gads Forlag. Kopenhagen 1956. 231 Seiten.

Die sowohl weitspannende als tiefschürfende, ihrer Form nach klar und fest aufgebaute schriftstellerische Tätigkeit des dänischen Literaturforschers Carl Roos hat im überwiegenden Maße deutsche und dänische Geistesgeschichte umfaßt. Die Geistesgeschichte bedeutet für ihn die Begegnung — am häufigsten auch den Zusammenstoß — von Dichtern und Denkern verschiedener psychologischer Typen, verschiedener Überzeugung, verschiedenen Glaubens. Die Bücher und Abhandlungen über Goethe, Nietzsche und den dänischen Dichter, Pastor und Denker Jakob Knudsen sind Höhepunkte, zwischen denen mehrere gewichtige Essaysammlungen und rege Herausgebertätigkeit liegen. Es ist für Roos als Forscher bezeichnend, daß er nach einigen Jahren dasselbe Thema gerne neu aufnimmt, und zwar derart, daß das Ergebnis seiner Untersuchung ein neues Buch wird. So verhielt es sich mit Jakob Knudsen, über den R. bereits im Jahre 1918 sein erstes Buch, 1954 sein zweites schrieb. So auch mit Goethe: das erste Buch 1932, das zweite 1949. Genau so verhält es sich auch mit der Gegenüberstellung von Goethe und Kierkegaard. Der erste hervorragende Essay über dieses Thema erschien bereits zu Anfang der Dreißigerjahre und wurde in der Essaysammlung *Germanica* (S. 125—50) neu gedruckt. Das neue Buch, das hier besprochen werden soll, ist wiederum ein ganz neues Werk geworden. Die Grundauffassung der beiden Persönlichkeiten ist dabei allerdings nur unwesentlich verändert worden.

Das Buch zerfällt in zwei Teile, nämlich einen ersten über Kierkegaards Studium Goethes, und einen zweiten, über seine Auffassung von Goethe. Die Einleitung enthält einen bedeutungsvollen Abschnitt über Kierkegaard als Leser. Seine These darin ist freilich weder überraschend noch neu, aber ihre Begründung ist interessant, vor allem wegen einer späteren Stelle dieses Buches. Von bekannten Aussprüchen Kierkegaards in seinem Tagebuch ausgehend wird gesagt, daß er zwar theoretisch die Forderung Goethes, man müsse einen Text positiv verstehen, anerkenne, sich tatsächlich aber so zu seiner Lektüre verhalte, wie ihm seine polemische Natur diktiere. Er war so von seinen eigenen Ideen besessen, daß er eventuell direkt gegen den Wortlaut las (S. 14), selbst wenn es sich um biblische Texte handelte. In diesem Zusammenhang zitiert Roos (leider nicht vollständig) eine Äußerung aus dem „Augenblick", die besagt, „er [Kierkegaard] habe ein ganz freies Verhältnis zum Neuen Testament". Der Wortlaut des Zitats bei Roos stimmt allerdings, beweist aber dennoch nicht ohne weiteres, was er beweisen soll. Kierkegaard sagt nämlich in dem betreffenden Zusammenhang, daß er „ihm [dem Buche, dem Neuen Testament] nicht durch einen Eid verpflichtet sei, „wie es bei den Pfarrern der Fall ist. Und deshalb könne man wohl von ihm sagen, er habe ein freieres Verhältnis dazu, während die Wirklichkeit die sei, daß die Pastoren sich im Verhältnis zum Neuen Testament frei stellen, er aber fühle sich gebunden. Roos sagt dann: „Wir müssen darauf vorbereitet sein, daß alles, was Kierkegaard aus Goethe herausliest, hauptsächlich er selbst sei, und daß Beiträge aus einem tieferen Verständnis, die er geben möchte, im Wesentlichen von der Beleuchtung e contrario bedingt werden" (S. 15). Nach dieser Vorbereitung schreitet R. weiter zur Zusammenstellung alles dessen, was Kierkegaard von Goethe gelesen hat, eine Untersuchung, die Carl Roos bis in die kleinsten Einzelheiten durchführt, und man findet tatsächlich eine Bestätigung seiner These in diesen Einzelheiten, aber allerdings nicht in der Totalität. Das geht denn auch aus der letzten Hälfte des Buches hervor, die Kierkegaards Auffassung von Goethe erörtert und in der mit Bezug auf einen zentralen Punkt direkt ausgesprochen wird (S. 200—201): „Wenn Kierkegaard den Stab über Goethe bricht, geschieht das also nicht, weil er — wie man gesagt hat — ihn nicht verstanden habe. Diese Behauptung ist sonderbar, denn die Sache ist ganz einfach: Goethe rechnete mit Gott in der Natur, Kierkegaard dagegen mit einem Gott außerhalb derselben. Um das zu begreifen, wird nicht viel Verständnis beansprucht, und Kierkegaard hat es ganz genau verstanden. Aber in diesem Zusammenhang bedeutet Verständnis sehr wenig oder gar nichts, denn es drehte sich dabei um den Glauben — Kierkegaard hatte einen anderen Glauben, und das genügte . . ."

Roos hat nicht viel über Kierkegaards Verhältnis zum *Wilhelm Meister* und den *Wahlverwandtschaften* zu sagen, und dasselbe gilt von der Rolle, die diese Bücher in der schriftstellerischen Tätigkeit Kierkegaards gespielt haben. Billeskov Jansens These, die in den *Studien über die literarische Kunst Søren Kierkegaards* zum Ausdruck kommt —, daß gerade *Wilhelm Meister* das Vorbild für *Entweder — Oder* wurde, wird abgelehnt. Stattdessen nennt Roos die *Lucinde* F. Schlegels als Vorbild, denn in diesem Werke kann man ebenso wenig wie bei Kierkegaard einen roten Faden finden, während ein solcher, wenn auch gewunden und verwickelt, bei Goethe vorhanden ist. Vermutlich liegt es der historischen Wahrheit näher, wenn man sagt, Kierkegaard habe beide Bücher als Vorbild sehr frei benutzt. —

Um so größeres Gewicht legt Roos auf Kierkegaards Lektüre des *Werther*, dessen Rolle jedenfalls nicht unterschätzt wird. In diesem Abschnitt hat Carl Roos trotz der wenigen und unsicheren Anhaltspunkte eine Hypothese aus seinem älteren Essay wieder aufgenommen, nämlich die, daß Kierkegaard dieses Buch nicht nur gelesen, sondern auch aus ihm den Titel zweier oder dreier seiner Hauptwerke geholt habe, von denen das eine ein veritabler „Trutzwerther" sei, nämlich *Schuldig — Nichtschuldig*, während die Titel *Die Krankheit bis zum Tode* und *Entweder — Oder* als bewußt von Goethes *Werther* entlehnt angenommen werden dürfen. Was die *Krankheit bis zum Tode* betrifft, so ist diese Behauptung fragwürdig. Kierkegaard verweist selbst — bereits auf der ersten Seite der Schrift — auf die bekannte Stelle des Neuen Testaments (Johs. 11,4), der diese Wendung entnommen ist. Wahrscheinlicher ist es, daß die *Wiederholung* mit Werther in dem Gedanken geschrieben sei, und zwar vor allem, wenn man den geänderten Schluß in Betracht zieht.

Im geschichtlich analytischen Teile des Buches ist das Kapitel über Kierkegaards Beschäftigung mit *Faust* das gewichtigste. Hier hat der Verfasser einen besonders wertvollen und gründlichen Beitrag nicht nur zur engeren Kierkegaard-Forschung, sondern auch ein interessantes Kapitel zur dänischen Geistesgeschichte in den Dreißigerjahren des neunzehnten Jahrhunderts gegeben. Es ist genügend sicher, daß Goethes *Faust* Kierkegaards seit 1835 lange anhaltendes Studium der Faustgestalt und der weitläufigen Literatur darüber veranlaßt hat und daß Roos, der dieses Studium bis in die kleinsten Einzelheiten durchprüft, unzweifelhaft darin Recht hat, daß Kierkegaard sich sehr schnell seine eigene Auffassung der Faustgestalt als einer Personifikation der „drei großen Ideen" bildete. Die beiden anderen waren ihm Don Juan und Ahasverus, alle drei bezeichnen das Leben außerhalb des Christentums im Genuß, Zweifel (Faust) und Verzweiflung. Diese Auffassung, die dahin modifiziert wurde, daß der Zweifler die Verzweiflung in sich aufnimmt, brachte notwendig Kierkegaards Kritik an Goethe in dem Sinne mit sich, daß er sich „im zweiten Teile des 'Faust' gegen die Idee versündige", indem er Faust selbst das Leben mit der Erkenntnis versöhnen läßt.

Diese Faust-Auffassung hatte bei Kierkegaard bereits feste Gestalt angenommen, als H. L. Martensen im Jahre 1837 eine Abhandlung eben über die Faustidee herausgab, und zwar gerade mit einer Problematik, die derjenigen Kierkegaards so nahe wie nur möglich lag. Daß ein solcher Schwachkopf wie Martensen ihm zuvorkommen sollte, vergällte ihm das Dasein. Bei der Erörterung dieses Verhältnisses in allen seinen Einzelheiten — die Hauptpunkte waren schon lange bekannt — gelingt es Roos in überzeugender Weise, zwei bisher sehr dunkle Aufzeichnungen bei Kierkegaard zu erklären. Die eine entpuppt sich als nichts Geringeres als eine Faustparodie und wirft gleichzeitig bedeutungsvolle Lichter auf Kierkegaards Verhältnis zu den dänischen Hegelianern, was Roos jedoch beiseite läßt. Im Schattenriß des *Entweder — Oder* hat er in rein ästhetischen Kategorien — einen ganzen Trutz-Faust gegeben, während er in *Furcht und Zittern* Faust aus einem Ästhetiker in einen Ethiker verwandelte.

Im zweiten Teil des Buches erläutert R. ohne Parteinahme, wie gänzlich verschieden Goethe und Kierkegaard an sich waren und wie sehr Kierkegaard seine eigene Lebensbetrachtung der Goethes entgegengesetzt fand. Vf. begnügt sich jedoch nicht mit einer Beschreibung dieser vollkommenen Gegensätzlichkeit, er will sie vielmehr durch Schillers Typologie (*Über naive und*

sentimentalische Dichtung) erklären. Kierkegaard und Goethe hatten einen verschiedenen Glauben, — und mit Recht heißt es bereits auf der ersten Seite des Buches, daß die gesamte Untersuchung sich um mehr als eine literarische Einzelheit dreht. „Sowohl Kierkegaard als Goethe vertreten jeder ein Maximum von individueller Geisteskraft, dazu ist jeder von ihnen ein Träger jahrtausendealter Traditionen. Die Begegnung zwischen ihnen ist deshalb nicht nur das Zusammentreffen zweier Vorstellungskomplexe, sondern zweier Lebensanschauungen, die sich in keiner Weise vereinigen lassen . . ." Dies ist unbestreitbar richtig. Aber indem man eine rein psychologische Erklärung zuläßt, wird der Kampf zwischen den beiden Glaubenshaltungen verharmlost und sinnlos, die Selbstverantwortung wird ihnen genommen. Mit anderen Worten: Diese beiden Giganten werden auf eine Weise wertend gedeutet, die keineswegs schlüssig ist, so nüchtern und objektiv die gesamte Untersuchung auch sonst durchgeführt worden ist.

Diese Tatsache ändert in keiner Weise den rein geschichtlichen Wert des Buches, die detaillierte Erläuterung von Kierkegaards Goethe-Verständnis. Der bei weitem größte Teil beruht auf neuen und sicheren Beobachtungen. Bisweilen allerdings geschieht es bedauerlicherweise, daß ein Text aus seinem Zusammenhange herausgerissen und irreführend gedeutet wird, oder es mag geschehen, daß Roos zu scharfsinnig aus einer Einzelheit allgemeine und weitgehende Folgerungen zieht. Es mag z. B. ein trefflicher Ausdruck sein, für Kierkegaard sei Mynster ein Goethe im Priestertalar; dennoch bedeuten beide für Kierkegaard nicht dasselbe, der ja durchaus imstande war, zwischen dem Nichtchristen Goethe und einem Mynster, der sich zum Christentum bekannte, zu unterscheiden.

Kopenhagen Niels Thulstrup

Holger Frykenstedt, Atterboms kunskapsuppfattning, dess betydelse för hans livs- och världsåskådning och dess sammanhang med den transcendentala idealismen. Lund 1949, C.W. K. Gleerup. 345 S. — **Ders.**, Atterboms sagospel Lycksalighetens ö, en poesiens historia och en tragedi över fantasien i belysning av romantikens litteratur-historia, filosofi, estetik och mytologi. Ebenda 1951. XII, 399 S. — **Ders.**, Atterboms livs- och världsåskådning i belysning av den transcendentala idealismen. Ebenda I, 1951. II, 1952. 320; 350 S.

Daß der Literaturhistoriker bei der Behandlung mittelalterlicher Dichtung die gesamte europäische Produktion im Auge zu haben hat, daß er also vergleichend verfahren muß, ist spätestens seit dem großen Werk von E. R. Curtius anerkannt. Das Gleiche gilt vollends für die Dichtung der neueren und neuesten Zeit. Daß der Literaturhistoriker bei der Behandlung etwa des 19. und 20. Jahrhunderts auf Frankreich oder die großen Russen zu blicken hat, ist so selbstverständlich, daß es kaum ausgesprochen zu werden braucht. Wenn nicht alles täuscht, ist allein die Kenntnis der skandinavischen Literatur bei uns im Rückstand. Natürlich sind die Großen bekannt, freilich nur durch mehr oder weniger geglückte Übersetzungen. Nicht jeder hat die Muße wie weiland Rilke, Jens Peter Jacobsen zuliebe Dänisch zu lernen. (Die nicht zu unterschätzende Wirkung Skandinaviens ging denn auch fast ausschließlich von Übersetzungen aus.) Wenn das Wort vom europäischen Gedanken einen Sinn haben soll, so doch für uns zuvörderst den, daß wir unsern Horizont nach Kräften erweitern. Innerhalb dieses Horizontes liegt Skandinavien und hat Anspruch auf einen ehrenvollen Platz.

Kaum ein nordischer Dichter hat so viele Anregungen, Einflüsse und Begegnungen mit deutschem Geist und deutscher Dichtung empfangen und verarbeitet wie Per Daniel Amadeus Atterbom (1790—1855). Eine ganze Reihe von Arbeiten ist speziell der Erhellung dieser Beziehungen

gewidmet[1]. In geistvollen Reiseberichten, die nach dem Tode des Dichters als zweibändiges Werk *Minnen från Tyskland och Italien* erschienen, schildert Atterbom seine Wallfahrt ins Land der Romantik (1817—1819); so ziemlich alles, was Rang und Namen hatte im Reich des Geistes und der Kunst, wurde von ihm aufgesucht und helläugig abkonterfeit. Er wurde nicht nur der begeisterte, ja leidenschaftliche Schüler und Verkünder Schellings; er nahm vielmehr mit einer unglaublichen Aneignungskraft alles auf, was ihn betraf, dergestalt, daß er bald auf mehrere Personen nicht unebene Gedichte in deutscher Sprache verfaßte. (Sie finden sich abgedruckt in *Minnen från Tyskland*. Diese des Näheren zu untersuchen ist zwar keine wichtige, wäre aber eine heitere Aufgabe.)

Haben wir also einigen Anlaß, den schwedischen Poeten bei der Betrachtung der Spätromantik nicht ganz aus dem Auge zu lassen, so gilt das natürlich in ungleich größerem Maße für die schwedische Literaturgeschichtsforschung. Atterbom steht wenn nicht im Zentrum, so doch in der vordersten Reihe derer, um die sich die schwedische Forschung bemüht. Seit etwa 1920, das heißt seit den bahnbrechenden Arbeiten von C. Santesson und F. Vetterlund — vgl. die umfangreichen Literaturverzeichnisse bei Frykenstedt in *Lycksalighetens ö*, S. 385—391 und *Livs- och världsåskådning* II, S. 338—348 — vergeht kaum ein Jahr, in dem nicht die führende schwedische literaturwissenschaftliche Zeitschrift Samlaren einen größeren Aufsatz zum Werk oder Leben Atterboms bringt.

Die Forschung eines Menschenalters stand also reif zur Ernte. Frykenstedt hat sie eingebracht, gedroschen und vier ansehnliche Säcke gefüllt. Damit soll nicht etwa gesagt sein, Fr. habe nur die Summe aus dem Vorliegenden gezogen. Bei seiner profunden Kenntnis der Romantik, einer erstaunlichen Belesenheit und, last not least, dem Glück einer zehnjährigen ungestörten Arbeit — wer wäre so moralisch, nicht neidisch zu werden? — ist es nur verständlich, daß er die Anfänge der Atterbom-Forschung hinter sich ließ und einen wenn auch gewiß vorläufigen Abschluß erreichte.

In mehr als einer Hinsicht ist die Beschreibung und Würdigung der angezeigten Arbeiten schwierig:

1. Wie schon die Untertitel zeigen, geht es wesentlich um die philosophischen Anschauungen Atterboms. Ständige Überschneidungen (und damit Wiederholungen) waren nach Lage der Dinge und Anlage der Arbeiten kaum vermeidbar[2].

2. Das gilt auch für die umfangreiche Schrift über das sagospel *Lycksalighetens ö*, denn diese Dichtung wird zu guten Teilen als Philosophie aufgefaßt; ihr Horizont ist besetzt mit den großen Namen von Platon bis Schelling: denn alles das und noch mehr versucht ja die progressive Universalpoesie einzufangen in ihrem Bemühen, die Verwandlungen des Weltgeistes zu vergegenwärtigen und mitzuvollziehen. *Lycksalighetens ö* will nicht mehr und nicht weniger sein als *en poesiens historia och en tragedi över fantasien*. Dieses zentrale romantische Thema ruft natürlich den ganzen europäischen Umkreis sowohl ins Werk wie in die Betrachtung.

3. Ungemein erschwert wird die Nachprüfung des Dargelegten durch den Umstand, daß zahlreiche Schriften aus dem Nachlaß Atterboms noch nicht ediert sind (vgl. das Verzeichnis

[1] G. Axberger, *Den unge Atterbom och världsbilden i Schellings frihetslära*, Samlaren 1935; B. Risberg, *Tyska förebilder till dikter af Atterbom*, Upsala 1892; C. Santesson, *Tysk kalenderlyrik i 'Lycksalighetens ö' och nyromantiska tidningsförbindelser*, Samlaren 1925; F. Vetterlund, *Tieck och dramaformen i 'Lycksalighetens ö'*, Vår tid 1923.

[2] Die gleiche Absicht der drei Arbeiten wird in der Einleitung von Lycksalighetens ö mit folgenden Sätzen bezeichnet: „Föreliggande avhandling om Atterboms sagospel Lycksalighetens ö vill vara ett försök att förstå detta den svenska romantikens storverk i idéhistorisk belysning. Den har vuxit fram parallelt med mina redan publicerade arbeten Atterboms kunskapsuppfattning och Atterboms livs- och världsåskådning i belysning av den transcendentale idealismen. Tendensen i denna avhandling vill vara densamma som i dessa tidigare; att söka tränga på djupet i den värld, som för Atterbom överskuggade allt annat — naturfilosofien i dess vidsträckta betydelse av religion och vetenskap, konst och statslära."

in *Lycks. ö*, S. 391f., *Världsåskådning* II, S. 348f.); darunter sind so wichtige Papiere wie die Vorlesungen über die Geschichte der Poesie (*Föreläsningar över poesiens historia*) also just über das Thema auch des Märchenspiels und der Entwurf zu *Lycksalighetens ö*! Hier möchte man wirklich mit Stendhals Octave (*Armance*, Kap. 8) klagen: *Doch in den Bibliotheken sind Tausende von Manuskripten ... eingeschlossen, und die pure Faulheit unserer sogenannten Wissenschaftler ist schuld daran, wenn wir sie nicht auswerten können.*

Die angezeigten Werke umfassen fast anderthalb tausend Seiten. Der Berichterstatter ist erschöpft, möchte sich aber nicht den Vorwurf machen müssen, nun auch seinerseits den Leser zu erschöpfen; er darf sich mit gutem Gewissen kurz fassen, denn die weitläufigen Darstellungen Frykenstedts über die vielfältige Verflochtenheit romantischen Philosophierens und Dichtens in Deutschland brauchen in dieser Zs. gewiß nicht rekapituliert zu werden. *Lycksalighetens ö* aber ist nach Fr. ein „Prisma" eben dieser Lichterwelt (S. 9: „prismat för den europeiska romantikens många strålar av skilda slag"). Die Nachzeichnung dieser Strahlungen und ihrer prismatischen Brechungen braucht viel Raum. Vielleicht ging es dem Verfasser wie Vater Shandy bei der Abfassung der *Tristrapaedia* (*Tristram Shandy* V, 15): *Gleich allen anderen Schriftstellern hatte auch er seine Enttäuschungen. Er bildete sich nämlich ein, er könne alles, was er zu sagen hätte, auf einen so kleinen Raum bringen, daß es später, vollendet und gebunden, leicht in das Nähkästchen meiner Mutter ginge. Doch der Gegenstand wächst unter unserer Hand. Kein Mann soll sagen: Komm, ich will ein Duodezimo schreiben.*

Die einhellige Meinung der schwedischen Literarhistoriker bezeichnet *Lycksalighetens ö* nicht nur als Atterboms wichtigste und tiefste, sondern zugleich als die dunkelste und schwerstzugängliche Dichtung der schwedischen Literatur. Es ist daher kein Wunder, daß jede bisherige Arbeit zu Atterboms Lebenswerk diesem in mancher Hinsicht monströsen Stück ihr Hauptaugenmerk geschenkt hat[3]. So auch Frykenstedt. Die zwei anderen Arbeiten dienen der Darstellung Attermsomschen Denkens unter verschiedenen Gesichtspunkten. Sie werden für das Buch über *Lycksaligletens ö* vorausgesetzt, dort aber freilich nur sehr knapp (S. 1ff., etliches auch S. 10ff. u.ö.) resümiert.

Frykenstedts ideengeschichtlich gerichtete, auf die Erhellung von Abhängigkeiten, Einflüssen, Verarbeitung fremder Gedanken wesentlich bedachte Untersuchung hat ihre ganz eigentümlichen Gefahren. Sie sind schon am Wortschatz der Darlegung abzulesen: in der „idéhistorisk belysning" (*Lycks. ö*, S. VII) wird gar zu leicht alles an und in der Dichtung zum „Repräsentanten", zur „Allegorie", zum „Symbol" und zur „Bedeutung", zum „Einschlag" oder „Einfluß". Partienweise verlieren Leser wie Autor die Dichtung ganz aus den Augen. Dem Verfasser soll das gute Recht zur Einschränkung seines Gegenstandes und der Wahl der Methode durchaus nicht bestritten werden; allein die Methode offenbart ihre Grenzen und die Dichtung — als Dichtung — liegt zuweilen jenseits.

Zwei schlichte Sätze H. Wölfflins (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 9. Aufl., S. 134) deuten die Aufgabe an, die über Frykenstedts ideengeschichtliche Darstellung hinaus zu bearbeiten bleibt: „Jedes Kunstwerk ist ein Geformtes, ein Organismus. Sein wesentlichstes Merkmal ist der Charakter der Notwendigkeit, daß nichts geändert oder verschoben werden könnte, sondern alles so sein muß, wie es ist."

Dieses gerade bei *Lycksalighetens ö* sehr schwierige Thema, den „Organismus" zu beschreiben, lag außerhalb des Vorhabens von Frykenstedt, obgleich eine Betrachtung der Form — diese als Aussage an sich genommen — wesentliche Einsichten hätte erbringen können; hatte doch schon Hegel (den Frykenstedt freilich nicht sonderlich um Auskunft angeht) in der *Ästhetik* wichtige Beobachtungen zum romantischen Drama gemacht, etwa diese, daß *die romantische Poesie auch im Dramatischen sich eine episodenreiche Mannigfaltigkeit und eine ausführende Partikularität*

[3] Den Inhalt dieses Märchenspiels auch nur zu skizzieren — jeder der fünf Akte würde als Libretto für eine Oper reichen —, muß ich mir versagen. Eine knappe Darstellung findet man bei Schück-Warburg, Illustr. Svensk Litteraturhistoria, V, 3. Aufl., S. 122—129.

in der Charakteristik sowohl des Inneren als auch des Äußeren erlaubt (hg. von Fr. Bassenge, 1955, S. 890)[4].

Auf die angedeutete Weise also wird der Inhalt der Dichtung, soweit es Theorie und philosophischer Gedanke ist, allseitig behandelt. Die dem Verfahren innewohnende Gefahr wurde bezeichnet. Natürlich haben schon die Zeitgenossen Atterboms nach der tieferen Bedeutung des Ganzen wie seiner Teile (der Personen, einzelner Szenen) gesucht. Atterbom hat dem nicht widerstritten, jedoch hat er — und das sollte nicht überhört werden — in der Einleitung zur 2. Auflage (Örebro 1854, I, S. XI) energisch das Eigenrecht der Dichtung als Dichtung betont. Seine Absicht, so sagt er, sei vollständig mißglückt, wenn seine Dichtung mißverstanden würde als bare Darstellung abstrakter Begriffe. Vielmehr bedeuteten die Gestalten des Märchenspiels vor allem einmal sich selbst! Mit seinen Worten: *Jag skulle derföre hafva rentaf misslyckats, i fall mitt diktverk utgör blott en framställning af vissa abstrakta begrepp, som från sin allegoriska bildlighet kunna särskiljas liksom från en påhängd inklädnad. Sådant vore då likväl endast ett vittnesbörd om konstnärens svaghet; ty sagan sjelf öfverflödar af personlighetens lefvande kraft. Jag har derföre åsyftat, att mina personer, ehvad de ock föröfrigt må betyda, dock måtte först och främst betyda sig sjelfva.* (Sperrung von Atterbom.)

Darstellungen aber wie die vorliegende sind in der Gefahr — ich will damit nicht sagen, daß Fr. ihr immer erlegen sei —, die Dichtung aufzulösen als ein Gewebe von Gedanken, während doch nach dem Wort ihres Dichters die Gestalten *betyda sig sjelfva.*

Die Betrachtung der Form, also der Darbietungsweise im ganzen wie im einzelnen, wäre die notwendige Ergänzung zu Frykenstedts gründlicher und kundiger Arbeit, denn *es liegen in den verschiedenen poetischen Formen geheimnisvolle große Wirkungen* (Goethe zu Eckermann am 25. II. 1824).

Göttingen Wolfgang Lange

Paul Häfliger, Der Dichter Albin Zollinger. 1895—1941. Eine Monographie. Freiburg/Schweiz 1954. Verlag der Buchhandlung Barblan u. Saladin. 143 S.

In Albin Zollinger (1895—1941) besitzt die neuere schweizerische Dichtung unstreitig eine ihrer stärksten lyrischen Begabungen. Was ihn auszeichnet und in die vorderste Reihe zeitgenössischer deutschsprachiger Lyriker überhaupt stellt: die innere Räumlichkeit des Verses, eine hohe Eigenkraft des Sagens, eine funkelnde und quellende Bildgewalt. Man braucht kein Prophet zu sein, um vorauszusehen, daß sich die Anerkennung, die er seit einiger Zeit diesseits und jenseits des Rheins findet, noch festigen wird.

So greift man denn auch mit nicht geringem Interesse nach einer Schrift, die über Zollingers menschliche und dichterische Gestalt des näheren unterrichtet. Sie ist der Freiburger Schule Ernst Alkers entwachsen, der man schon mehrere lesenswerte Monographien über neuere Dichter verdankt. Und sagen wir es ohne Umschweife: Paul Häfliger widmet Zollinger ein gescheites, gründliches, urteilssicheres Buch. Über das äußere Leben des Zürcher Schullehrers, der nach einer eher gefährdeten Jugend und recht langen Vikarjahren eine Stelle in einem Industrievorort der Stadt Zürich fand, doch schon im 47. Jahre aus schier unheimlich rastloser Tätigkeit hinweggerafft wurde, weiß er Bedeutsames beizubringen. Die intime Kenntnis der Daseinsumstände verführt H. zuweilen — wie dies bei Untersuchungen über Leben und Werk eines Dichters ja oft der Fall ist —, Schatten auf das Werk fallen zu lassen, die nur dem Leben angehören, so sehr er sich dieser Gefahr auch bewußt ist; denn es kann geschehen, daß ein Dichter sich in Briefen unge-

[4] Ich bin mir der doppelten Bedeutung des Wortes „romantisch" im Hegelschen Gebrauch wohl bewußt; gleichwohl darf der obige Satz auf das im engeren Sinne „romantische" Drama bezogen werden.

duldig oder auch wehleidig über persönliche Konflikte ausspricht, die sich im Werke mehr oder weniger harmonisch lösen. Teile des Werkes sind vielleicht zu kritisch gesehen, wenn auch zugegeben werden muß, daß der Erzähler Zollinger (er schrieb neben vier Gedichtbänden fünf Romane, ein Märchenbuch, sowie etliche kleinere novellistische und essayistische Arbeiten) dem Lyriker weit nachsteht.

Häfliger betont zu Recht die merkwürdige Situation, die sich daraus ergibt, daß der Dichter, der mit epischen Schöpfungen begonnen, insbesondere mit einer längeren historischen Novelle (*Die Gärten des Königs*, 1921) und einem stark autobiographischen Roman (*Der halbe Mensch*, 1929), in denen das stimmungshaft lyrische Element vorwiegt, sich dem zu wenig distanzierten Zeitroman verschrieb (*Die große Unruhe*, 1939; *Pfannenstiel*, 1940; *Bohnenblust*, 1942), als eben der erneuerte lyrische Quell in ihm aufbrach. Wie läßt sich dieses plötzliche Auseinanderklaffen des epischen und des lyrischen Schaffens erklären? Häfliger, scheint uns, gibt hierüber ungenügende Aufschlüsse. Daß sich Zollinger der schweizerischen Aktualität zuwandte, als in den Jahren vor dem zweiten Weltkriege die Pflicht zur geistigen Landesverteidigung seine freiheitliche und staatsbürgerliche Gesinnung auf den Plan rief (er war zudem unterdessen auch Redaktor an der Zeitschrift *Die Zeit* geworden), mag bei der stark dialektischen Begabung Zollingers begreiflich sein und ehrt sein eidgenössisches Gewissen, weniger freilich seine kritische Selbsteinsicht. Denn während er in der Lyrik erstaunlich rasch eine reine Höhe erklomm, verstrickte sich sein romanhaftes Schaffen — viel weniger seine auch weitergehende novellistische Tätigkeit — in persönlichen und heimatlichen Zwiespältigkeiten und wahrt echte dichterische Werte eigentlich nur in der Schilderung der Jugendlandschaft, des anmutigem und fruchtbaren Hügelbezirks des obern Zürichgebietes, und durch deren epische Verkörperung in der idealen Erziehergestalt Bohnenblusts. Was seine lyrische Kraft entsiegelt hatte, war, will uns bedünken, der — letztlich intuitiv bedingte — Einbruch sublim rationaler Elemente in die mehr stimmungshafte Gefühlsmasse seiner früheren Jahre. Rilke, Heym, Benn, denen er damals näher trat, mochten die Wendung in ihm bekräftigt und beschleunigt haben. Hölderlin und Hofmannsthal beeinflußten mehr seinen Ton, die gedämpfte Art des Aussagens. Die innige und eigenwillige, kosmische Welträumlichkeit suchende Verschmelzung irrationaler und rationaler Momente, wie er sie besonders in einigen odenartigen Gebilden erreichte (wir nennen *Jahreslauf*, *Ode an den Mond*, *Ode an die Himmelsbläue*, *Tiefe des Traumes*, *Anblick der Reife*, *Genesung im Frühling*, *Golf von Aegina*), kennzeichnet seine reife Lyrik. Und in dieser bezeugte er eine Formkraft, die ihrem Gehalte völlig gemäß war. Wenn Paul Häfliger urteilt, Zollingers formale Begabung stehe in keinem Verhältnis zur drängenden Macht seiner Bildersprache, so gibt er dem Worte „formal" einen zu engen und zu äußerlichen Sinn, denn wahre Bildkraft ist auch schon Form, und Mangel an Formenfreudigkei ist nicht gleichbedeutend mit Mangel an Form.

Überzeugend legt Häfliger die lyrische Thematik Zollingers dar, die sich mit Landschaft, Kindheit, Traum umschreiben läßt. (Wir würden das Motiv des Menschen, von dessen Größe und dessen Vergänglichkeit, anfügen.) Alle drei erfüllten sich in einer „Ekstase des Erinnerns", wie der Lyriker Hans Schumacher von Zollinger sagt, eines Erinnerns, das aus den fernsten möglichen Tiefen er-innert und die „Sedimente der Seele" (s. das Gedicht *Tiefe des Traumes*) beschwört. Gerne hätte man dabei vom Verfasser des genaueren vernommen, wie Albin Zollinger diese Motive bewältigt, welches die Gesetze seiner Form sind. Eine solche Vertiefung hätte ihm erlaubt, seinem Dichter eine Stellung in der moderenen europäischen Dichterphalanx zuzuweisen.

Eine sehr gründliche Bibliographie beschließt das wertvolle Buch, das für die künftige Zollingerforschung eine überaus brauchbare Grundlage schafft. Fügen wir noch bei, daß seit dem Erscheinen der Schrift Zollingers Dichterfreund Traugott Vogel Briefe von ihm herausgegeben hat (*Briefe an einen Freund*, St. Gallen 1955) und Emil Staiger eine Auswahl seiner Gedichte (Zürich 1956).

Neuchâtel (Schweiz) Werner Günther

Johannes Klein, Geschichte der deutschen Lyrik, Von Luther bis zum Ausgang des zweiten Weltkrieges. Wiesbaden 1957, XIV u. 876 S.

Johannes Klein hat seiner erfolgreichen *Geschichte der deutschen Novelle* eine noch umfangreichere *Geschichte der deutschen Lyrik* folgen lassen, die in der Anlage ähnlich ist. Eine kurze Einleitung über „Wesen und Probleme der deutschen Lyrik" geht dem stattlichen Hauptteil (S. 9—860) voraus, welchem „Anmerkungen zum Text und bibliographische Hinweise" angefügt sind. Der Hauptteil möchte bei der Besinnung mitwirken, „... was in unserer Geistesgeschichte an wesentlichen Aussagen vorhanden ist, und unsre Lyrik gehört wohl zu den hervorragendsten dieser Aussagen..." (S. VI). Ihre Geschichte wird in sieben Büchern zusammengefaßt, die vier „Bannkreise" (Reformation, Barock, Romantik, Realismus) sowie zwei „Spannungsfelder" (Aufklärung und Pietismus, Sturm und Drang und Klassik) ergeben; die Moderne ist unter „Erneuerung und Verwandlung des klassischen Erbes" begriffen.

Das Buch stellt Rez. vor eine wenig erfreuliche Aufgabe. Eine Ablehnung, die auf der fruchtbaren Divergenz unterschiedlicher Meinungen beruhte, wäre nicht schwerer zu formulieren als Zustimmung. Aber dies Buch hat weder einen historischen Blickpunkt, der die Erscheinungen in die Perspektive bringt und auf den man sich stellen oder nicht stellen könnte; noch hat es einen irgendwie faßbaren Begriff der Lyrik; noch ist es im allgemeinen imstande, aus der Fülle des Behandelten ein unmittelbares Urteil begründet herzuleiten. Blickpunkte und Methoden wechseln, scheinbare Folgerungen sind häufig genug imputiert, Autoren und Gedichte bleiben in der Isolation, und der so entstehende partikulare Charakter macht es Rez. unmöglich, eine zusammenhängende Auseinandersetzung oder gar eine Zusammenfassung zu leisten. Am ehesten wird des Vf. Verfahren zu vergegenwärtigen sein, wenn man es zunächst angesichts einer einzelnen Erscheinung untersucht.

In seinem Goethe-Kapitel hat Vf. eine Gruppe von „Weltbildgedichten" zusammengestellt, welche die früheren „Gedichte der Besinnlichkeit" fortsetzen. Zu diesen waren so unbesinnliche Gestalten wie Prometheus gerechnet worden, jene setzen mit dem *Gesang der Geister über dem Wasser* ein. Ehe das Gedicht zitiert wird — Vf. zitiert stets sehr ausführlich —, wird es kurz charakterisiert: „Das Gedicht ist ein Doppeltes: Goethes eindrucksvollstes Alpengedicht seit 'Auf dem See' (der Staubbach in seinem 300 Meter tiefen Sturz ist meisterhaft beobachtet) und ein einfaches Sinnbild des Menschenlebens" (S. 325). Das Gedicht wird also von vornherein festgelegt; einmal als Höhepunkt in der bemerkenswerten Klasse der Alpengedichte, zum andern als einfaches — das heißt wohl eindeutig begreifbares — Sinnbild, und zwar des Menschenlebens. Nun hat Goethe zweifellos den Wassersturz gleichnishaft gesehen. Aber was verglichen wird, sagen die ersten beiden Zeilen:

Des Menschen Seele
Gleicht dem Wasser ...

und mit keinem Wort geben die Verse einen Anhalt für die genaue Identifizierung mit einzelnen Stufen des menschlichen Lebenslaufs, aufgrund deren es bei Klein „vom altgewordenen Menschen heißen darf: 'Und in dem glatten See weiden ihr Antlitz alle Gestirne', d. h. er wird zum Spiegel ewiger Werte." Von solcher peinlichen und für die Poesie tödlichen Gleichsetzung[1] wird dann in die »Geschichtsbetrachtung« vorgeschritten, indem Goethes Vers

Wind ist der Welle
lieblicher Buhler ...

[1] Gegen diese Vertauschung hat sich schon Burdach in seinem Aufsatz *Goethes Gesang der Geister* (*Vorspiel*, Halle 1926, Bd. 2, S. 82 ff.) nachdrücklich gewandt, als er von der Goethe anregenden Koranstelle sprach: „Zwischen Goethes 'Gesang der lieblichen Geister in der Wüste' und der Koranischen Wasser-Allegorie besteht ein Unterschied, den man nicht gering achten darf. Goethes Gedicht vergleicht die Menschenseele dem wechselnden Gang des Wassers, der Koran hingegen das Menschenleben."

die Feststellung hervorruft: „Amor fati nannte dies später Nietzsche." Und weil bei einer Interpretation formale Gesichtspunkte nicht fehlen dürfen, erfahren wir, daß es sich hier um ein Symbol handle, „Denn in ihm steckt die Tragödie des Menschentums, das sich von einem positiven Glauben befreit hat . . ." Den Abschluß bildet eine Platitude: „Gestalt ist all dies geworden, weil Bild und rhythmische Figur miteinander den Wasserfall nachgestalten" (S. 326).

Damit ist Kleins »Interpretationsweise« charakterisiert. Sieht man von dem wenig glücklichen Gebrauch der deutschen Sprache ab, so treten zwei Eigenheiten besonders hervor: die Projektion vorgefaßter Meinungen oder Mißverständnisse in den im Grunde nicht behandelten Text und der Hang zu allgemeiner Folgerung, meist in der Gestalt eines Gemeinplatzes, wiederum ohne eigentlichen Zusammenhang mit dem Text. Wenn im nächsten vom Vf. behandelten »Weltanschauungsgedicht« (*Grenzen der Menschheit*) Goethe die berühmten Verse spricht

Denn mit Göttern
Soll sich nicht messen der Mensch!

so wird diese Gnome von Klein sogleich auf die historische Erkenntnis reduziert: „Der werdende Klassiker betont den Abstand." Und wenn Goethe sagt

Ein kleiner Ring
Begrenzt unser Leben,
Und viele Geschlechter
Reihen sie dauernd
An ihres Daseins
Unendliche Kette

so lautet Kleins Deutung: „Das innerlich Unendliche in Goethe bleibt gültig und ist als Gegenpol der neuen Begrenzung im 'Kleinen Ring' immer mitzudenken. Auch die biologisch unendliche Verkettung menschlicher Geschlechter ist nicht die letzte Weisheit, sondern die Gewißheit, daß hier Mensch, eingeengt im Ring seines Lebens, dennoch das Unendliche und Ewige fassen kann" (S. 327). Von all diesen Allgemeinheiten steht nun schlechterdings nichts im Text, der so unversehens mit vage konzipierten Goetheana sich verbunden findet. Diese ergeben dann das Weltbild, auf der Basis von Kenntnissen, die etwa mit Wendungen wie „gut goethisch polar" (S. 350) formuliert werden. An die Zeilen

Nur allein der Mensch
Vermag das Unmögliche:
Er unterscheidet,
Wählet und richtet;
Er kann dem Augenblick
Dauer verleihen . . .

wird die Behauptung geknüpft: „Mit diesen letzten Versen ist die klassische Gestaltungsart entschieden. Den sittlichen Setzungen . . . tritt die künstlerische Gestalt zur Seite als ein unvergeßliches Bild ewiger Ordnung, in der sich alles Edle, Hilfreiche und Gute sammelt. So wenig Goethe für eine moralische Wertung der Kunst zu haben war, so sehr sammelte sich für ihn in der wahren Kunst das wahrhaft Adlige und erzielt im Sein der Gestalt, was sonst nur durch sittliche Forderung zu erzielen war)." (S. 329. Auch diese unbestimmten, mit klingenden Begriffen vorgetragenen Goethe-Vorstellungen stehen in keiner Verbindung zum behandelten Text. Das ist meistens so; wer wäre je beim Schluß des *Zauberlehrlings* auf den Gedanken gekommen, aus der Beschwörungsformel

In die Ecke, Besen! Besen!
Seids gewesen!

zu schließen: „Er holt die lebendigen sinnlichen Kräfte aus der Tiefe und schreibt ihnen die schöne Form vor, in die sie sich zu fügen haben" (S. 342). Dem Verfahren, dem hier Goethe ausgesetzt ist, entgehen nur wenige der in dem Buche behandelten Autoren.

Das Verhältnis Kleins zum lyrischen Text überhaupt erscheint von einer fragwürdigen Simplizität; auch dies sei noch weiter an Goethe gezeigt. Wenn Vf. nicht zu weit ins Allgemeine hinausschießt, so verstellt er sich das Verständnis durch die Einzelheit, am schlimmsten in der Weise, daß er Gedichte für auflösbare Gleichungen zu halten geneigt ist. Von dem reizenden Gedicht *Das Veilchen* heißt es: „Das Veilchen ist der Mann" (S. 304); wir haben schon gehört, „daß im glatten See eines gültig gewordenen Menschenlebens sich alle Gestirne spiegeln . . ." (S. 326); an anderer Stelle heißt es „Prometheus ist der moderne Mensch" (S. 311) oder „Prometheus ist Künstler" (S. 313); der Harfner wird zur Verkörperung von Goethes Seele, oder Goethe spricht einfach durch Mignon. Im *Heidenröslein* schließlich „ist der Liebeskampf dargestellt" (S. 304). Goethes Forderung, daß man sich bei Deutung von Gedichten zwischen dem Wirklichen und dem Ideellen zu halten habe, bleibt unberücksichtigt — und eben damit wird das Wesen des Goetheschen Gedichts, überhaupt der Lyrik von Rang, verfehlt. Die Funktion der Realität in der Poesie ist so wenig erkannt wie diejenige von Maske und Verhüllung. Es gibt entweder das peinliche Wörtlichnehmen, oder das nicht minder allumfassende Klischee[1].

Dabei ist der Mut zu bewundern, mit dem Folgerungen gezogen und Urteile gefällt werden: „Die Liebesgedichte an Lili Schönemann sind nicht immer durchgestaltet im geglückten Wort" (S. 313). „Die Bekenntnislyrik nach der Italienischen Reise büßt die Melodie ein; die Römischen Elegien sind von starrer Gegenständlichkeit, eigentliche Leidenschaft fehlt ihnen" (S. 336f.); Goethes Bekenntnislyrik wird durch Streben zur Plastik einseitig, sein Weltbildgedicht durch Lehrhaftigkeit zeitweilig bedroht, usw. Aber mit solchen selten eigentlich begründeten Beurteilungen ist man noch eher geneigt sich abzufinden als mit den gänzlich unvermittelten Imputationen. Sie sind besonders sichtbar, wenn sich Vf. mit Epochen auseinandersetzt, die sich seiner fließenden romantischen Auffassung von Lyrik (falls sie überhaupt faßbar wird) entziehen. Mit anderen Worten: wenn ihm eine eigentlich geschichtliche Betrachtungsweise abzufordern wäre.

Daß diese Betrachtungsweise dem Vf. nicht gegeben ist, wird auf mancherlei Art klar; bei Goethe z. B. dadurch, daß an keiner Stelle wirklich verdeutlicht wird, was durch Goethes Hand eigentlich mit dem Volkslied geschieht. Man wird eine solche Elementarforderung an eine Geschichte der Lyrik kaum mit Bemerkungen befriedigt finden wie „. . . es ist fesselnd zu sehen, wie der naiv schaffende zugleich der formende Künstler ist. Er hat mit fein ausmeißelnder Künstlerhand dieselbe Wirkung erreicht, die sich beim Volkslied durch Umsingen ergeben hat" (S. 304). Eine für die Epochen der Goetheschen Poesie so konstitutive Gedichtgruppe wie die der *Sonette* fehlt ganz, anderes Wichtigstes, z. B. *Die Harzreise* oder die *Dornburger Gedichte*, wird nur kursorisch behandelt. Noch mißlicher aber werden die Dinge, wenn es um die Abgrenzung gegen das Voraufgegangene geht. Welch eine Vorstellung von der Literatur und Kultur des 18. Jahrhunderts muß vorherrschen, wenn der Vers *Ertrat das arme Veilchen* erklärt wird mit „dem Weibischen des Rokoko", als dem „Genuß, von der umsonst verehrten Frau zertreten zu werden" (S. 304). Es fehlt schließlich kein literarhistorisches Klischee in Bezug auf Barock und Aufklärung. Ein Autor wie Brockes wird mit den Maßstäben nachgoethescher Lyrik abgekanzelt. Vf. zitiert aus dem *Irdischen Vergnügen*:

> *Wenn dein* [scil. der Sonne] *Glanz die Flut vergüldet*
> *Und ins glatte Wasser strahlt,*
> *Dein vergöttert Wesen bildet*
> *Und mit güldnen Pinseln malt . . .*

[1] Rez. versagt es sich, hier wieder ein Florilegium solcher Klischees zusammenzustellen, da sie ganz ähnlich den in seiner Rezension von Kleins *Geschichte der deutschen Novelle*, aufgezählten sind. (Vgl. Orbis litterarum, Kopenhagen 1956, Heft 4, S. 244ff.) Es sei darauf hingewiesen, daß Rez. keine Gelegenheit erhielt, die dort von einem des Deutschen offenbar unkundigen Setzer verursachten Fehler zu korrigieren.

Diese Verse werden dann gerügt: „Die Phantasie, die mit- und umschafft, fehlt. Brockes spricht von Pinseln. Das Bild wird daher nicht seelisch durchdrungen" (S. 214). Als ob es „seelisch durchdrungen" werden sollte oder könnte; als ob nicht zunächst die Aufgabe des Geschichtsschreibers in der Darstellung des aufgeklärten Poesiebegriffs läge, im Vergegenwärtigen einer vergangenen Sprache, die auf die Zeitgenossen keineswegs „wie die zoologischen Verse von Eugen Roth" [!] wirkte, so wenig wie sie mit Verwunderung lasen, was Vf. heute „mit Verwunderung liest" (S. 212). Die Konsequenzen des Herantragens derart unbedachter moderner Begriffe an die Historie sind deutlich; sie machen jedes Verstehen unmöglich und schließen ganze Kapitel aus der Geschichte der Lyrik aus, auch wenn sie materiell behandelt werden. Was muß Hofmannswaldau — und mit ihm andere Barockpoeten — sich nicht alles bieten lassen: Da wird mit der uralten Formel von der „üppigen Gleichnissprache" operiert (S. 188), von der „bedenklichen Frage der barocken Ornamentik" gesprochen, eine „Überfremdung der deutschen Sprache" wie später bei Gottfried Benn monniert. Nach den Ursachen und Gründen wird nicht gefragt — „Probleme zu sehen war nicht seine Sache", sagt Vf. über Brockes (S. 214). Spricht Hofmannswaldau vom *Angedenken der Zuckerlust* oder dem *ambrierten Saft*, so ist das „geschmacklos". Daß eine jede dieser Wendungen eine nachdenkenswerte Geschichte hat und nicht mit den bei Rilke anwendbaren Kategorien zu begreifen ist, so wenig wie das vielzitierte *Zinnober krönte Milch auf ihre Zuckerballen*, eben das bleibt undiskutiert.

Allerdings ist das Buch, dem die Objektivierung dergestalt fehlt, nicht arm an historischen Hinweisen, nur leider zumeist in der Art der „großen Linien" oder in der Kombination entfernter Gestalten. „Die Linie, die von Luther zu Goethe führt, ist deutlich" (S. 9). Heine ist ein Vorläufer Shaw's (S. 509). „Benn ist in einer illusionslosen Zeit das, . . . was Lenau in einer Epoche war, die sich offenbar zu Gefühl bekannte" (S. 851). Redet Abschatz von *Eiter-Tau*, so werden Rilke, Werfel und Kafka herausgestrichen, weil sie das Ekelhafte aus tieferen Motiven darstellen, während bei jenem Gleichnisse das „lebendige Bild" überdecken etc. Am bittersten schmeckt dabei stets der Vergleich des Unvergleichlichen: Goethes mit Weinheber und George oder Rilke; Heines mit Kästner, Weinhebers mit Hölderlin und Benn. Häufig wird geradezu ein historischer Eintopf angerichtet. Weinheber etwa hat die „Richtung auf die Gestalt" von Goethe, die Odenform von Hölderlin, von der Annette den magischen Realismus, von George das „Ethos des Meisters", von Michelangelo den Vorrang des Bildwerks vor dem Bildenden, das meiste aber von Rilke; außerdem hat er Sappho in der Ursprache gelesen.

Perspektiven dieser Art erschließen sich vor allem, wenn Vf. „die Lebensgeschichte der wichtigsten Lyriker neben der Darstellung welt- und geistesgeschichtlicher Zusammenhänge . . . immer vor der Interpretation" (S. VI) gibt. Im Grunde erweist ja schon dieses aneinanderreihende Vorgehen, welches Allgemeines, Biographie und punktuelle „Interpretation" abwechseln läßt, wie wenig es zur einheitlichen Darstellung kommt. Zahlreiche Gedichte hängen ganz in der Luft, für zahlreiche Begründungen kennt Vf. keinen besseren Nachweis als die Wendung „Es ist kein Zufall", die hundertfach vorkommt und nur gelegentlich durch die Frage „Ist es ein Zufall?", durch das konsequentere „So verwundert es nicht" oder das bescheidene „natürlich" abgewandelt wird. „Nicht zufällig ist Tersteegen der einzige bedeutende Lyriker der Mystik zwischen Angelus Silesius und Novalis" (S. 193); „Goethes Liebe zu Frau von Stein ist nicht zufällig eine Liebe der Entsagung" (S. 318); „Oskar Loerke fand nicht zufällig den Titel Magische Verse" für seine Poesie (S. 831), während es „nicht erstaunlich" ist, (S. 851), daß Benn eine Sammlung *Trunkene Flut* kennt — das kommt vom „Dionysischen"; „Helle Heiterkeit und Plastik werden für Goethe zu Merkmalen einer zweiten Natur in der Kunst. Auch dies verführte natürlich zur Epik" (S. 334). Zufällig dagegen ist die Chronologie, auf die Vf. z.B. seine Darstellung Trakls aufbaut. Er hält sich an die zum Kanon gewordene Ordnung der *Dichtungen*, die aber auf anderes zielt als nur auf die zeitliche Abfolge. So verwundert es schließlich nicht, daß das Buch überhaupt viele Zeichen nachlässiger Entstehung zeigt, welche sich den vielen Fehlern anreihen, die auch noch die letzte Auflage der *Geschichte der Novelle* bewahrt hat. Es fehlen ganze Zeilen (S. 187,

S. 298 u. a.), es kommen zahlreiche Ellipsen vor, von denen man nicht weiß, ob sie zum Stil gehören. Das Gedächtnis ist zuweilen kurz, sodaß z. B. bei der Behandlung von *Willkommen und Abschied* Vf. versichert . . . „der Blick auf die Abweichungen hat etwas Erregendes, er zeigt eine Welt des Werdens und Ringens" (S. 302), während er kurz zuvor in petit kundtut, daß auf die verschiedenen Fassungen nicht näher einzugehen sei.

All dies rechtfertigte nicht eine derart ausführliche Beschäftigung, wenn nicht viele der Mängel des Buchs auch symptomatisch wären. Vf. möchte die Entwicklung einer Gattung darstellen und hat soviel bei Staiger verstanden, daß ihm die Fragwürdigkeit des Gattungsbegriffs in einer Form und Realität sprengenden Zeit gegenwärtig ist. So übernimmt er in der aphoristischen Einleitung die Unterscheidung der Begriffe „Lyrik" und „lyrisch", wie sie zuerst in den *Grundbegriffen der Poetik* ausgeführt worden; bei diesem „denkt man an alle Arten des Gedichts", bei jenem an musikbezogene Formen des Ausdrucks. Das ist im Grunde alles, was Vf. zur Bestimmung der Gattung zu sagen hat. Staigers heuristisches Prinzip, höchst anregend und nachdenkenswert, ist unversehens fixiert worden und dient, in Kleins verwandelter Fassung, zum bloßen Ausdruck einer Aporie. In „etwas schwermütiger Besinnung" wird hingenommen, daß wir im Grunde nicht wissen können, was Lyrik sei. Zwar Rhythmus gehört dazu, und in einem weiten Bereich der Poesie setzt sich „der Mensch in rhythmischem Ausdruck zu Grunderkenntnissen in Beziehung" (S. 4). Das ergibt dann den Bereich der Gedankenlyrik, „häufig", wie es im gern angewandten Nominalstil heißt, „unter Einmischung symbolhafter Anschaulichkeit". Wiegt Musikalität vor, so entstehen die Abwandlungen der Liedform. Das ist die wesentliche theoretische Grundlage für das umfangreiche Unternehmen, welches dergestalt in der Lage oder genötigt ist, alle nur möglichen poetischen Erscheinungen mit aufzunehmen, seien es nun elegische Äußerungen, Epigramme oder anderes. Die nützlichen Unterscheidungen, die durch Bemühung um Definition gewonnen zu werden vermögen, unterbleiben so. Das ist aber nicht nur in der Abneigung gegen theoretische Durchdringung begründet, sondern auch in dem häufigen, einseitig verengten Begriff der Lyrik, der aus der späteren Romantik abgezogen wurde und bei Klein nachhallt.

Er wird in zwei Formulierungen faßbar: „Lyrik ist im Unterschied zu Epik und Dramatik stofflos" (S. 6) und: „Vernunft und Lyrik sind Gegensätze" (S. 212). Lyrik ist eben, als hohe deutsche Lyrik „Seelenlied" (S. 193). Nun kann es kaum für den Gegenstand verhängnisvollere Irrtümer geben als diese verbreiteten, die schon ein wenig Goethe-Lektüre zu korrigieren vermöchte. Gerade weil die flüchtige Seele sich am Stoff der Welt verwirklichen kann, vermag sie lyrisch zu sprechen. „Stofflich" sind die Bilder, deren sie sich bedient, und sie ist sich nicht zu hoch, Natur zum Anlaß ihrer Rede zu nehmen. In der wunderbaren Wage zwischen Sinn und objektiver Gegenständlichkeit findet sich das vergängliche Individuum poetisch wieder. Was dabei in bedeutenden Gedichten verständlich wird, ist keineswegs irrational, bewährt vielmehr eine hohe Form der Vernunft und sollte die Fragen des Verstandes geradezu herausfordern; nur wird dieser wissen müssen, daß die Evidenz des Gedichts anderer Qualität als die der begrifflichen Darlegung ist. Indem man Lyrik nur auf das „Seelische", nur auf das Flüchtige der Musik reduziert, begibt man sich der Möglichkeit, greifbar und begründet von ihr zu sprechen, sie überhaupt eigentlich aufzufinden.

Die Folgen macht das vorliegende Buch deutlich. Indem es auf das Stoffliche verzichten möchte, schleicht sich der Gemeinplatz ein; dies umso eher, als das Interesse des Vf. eigentlich stofflicher Natur ist und er sich dann am meisten in Verlegenheit findet, wenn ein Autor — z. B. Heine — das eben noch Greifbare im Spiele zurücknimmt. Warum Heine das tut, ja zu tun genötigt ist, wird nicht eigentlich gefragt. Die wirklichen Aufgaben einer Geschichte, das Problem, was in wechselnden Zeiten aus den spezifischen Gegenständen und Bildern wird, welche Wandlungen des Bewußtseins sich aussprechen, wie sie Wort und Form affizieren, bleiben außerhalb des Blickfelds. Indem jeder Lyriker unmittelbar zur Inspiration gesehen wird, schwindet der Zusammenhang im Wandel der Ausdrucksmittel, der Topoi und der Sprache. Die angestrebte geistesgeschichtliche Darstellung ist mit den „Interpretationen" nicht zu leisten, weil diese, in falsch

verstandenem immanenten Verfahren, immer wieder in die Paraphrase münden oder zum Vorurteil ihre Zuflucht nehmen müssen. Der Glaube an das Vorwiegen des Seelenliedes drängt zur Ausschau nach „urtypischen Erlebnissen und Erfahrungen" (S. VI) und billigt diese auch Dichtern zu, die geringen Ranges sind. So wird die konkrete Historie verwässert in „Urhaltungen", „Urbild im Urkampf der Geschlechter", „urbildliche Gedichte der Vereinsamung", „urbildliche Lage ungewollter Verschlossenheit", „Urform klassischen Gestaltens", „Urlage des Menschen", „Urform der Treue", „Urerlebnisse", „Urerschütterung", „Urstimmen", „Urbilder des Menschentums", „urbildhafte Form" usw. (diese Beispiele sind lediglich ein unvollständiger Katalog aus den Seiten 309—334). So wird aber auch eine Abgrenzung des Wertvollen gegen das Gewöhnliche fast unmöglich und es kann zu so krassen Behauptungen kommen wie: „Es gibt bei Weinheber keine schlechten Gedichte" (S. 837).

Mit all dem ist eine Tendenz bezeichnet, die einstmals sehr notwendig und kundig geübt, nunmehr ihr Ende in der Popularität zu finden droht. Schon der zahlenmäßige Erfolg der gleichgearteten *Geschichte der deutschen Novelle* mußte darauf aufmerksam machen, daß die Mischung zwischen Inhaltsparaphrase und geistesgeschichtlichem Klischee offenbar den Bedürfnissen vieler Lehr- und Lernpersonen entgegenkommt. Aber nur wenige vermögen mit Überzeugungskraft das höchste Ziel jeder Darstellung: ex gutta mundum zu entwickeln. Es ist an der Zeit, daß wir's uns ein wenig versagen und Wege suchen, eine wahrhaft historische Methode mit dem achtungsvollen Blick auf die Einheit der einzelnen künstlerischen Erscheinungen in Einklang zu bringen.

z. Zt. Harvard University Walther Killy

FÜR ALLE FREUNDE DES WANDSBECKER BOTEN

Matthias Claudius **Die Erde ist doch schön**

Herausgegeben von Hans Jürgen Schultz
400 Seiten, Ganzleinen DM 14,60

Mitten in den Unruhen einer wechselvollen Zeit, die der unseren nicht wenig ähnelt, vernahm man die Stimme eines Mannes, der sich nicht täuschen und blenden ließ: die des Matthias Claudius. Er hielt es für seines Amtes, den Gelehrten „ein wenig am Ärmel zu zupfen" und alle Leute, die er erreichen konnte, zu überzeugen, „daß alles Quark ist, außer einem fröhlichen Herzen, das seiner bei aller Gelegenheit mächtig" bleibt.

Die hier zusammengetragenen Briefe erweisen die Nüchternheit und Unbestechlichkeit, mit der Claudius die Ereignisse seiner Zeit betrachtete und deutete. Lesen wir seine Briefe, so werden wir plötzlich ganz unmittelbar von diesem (auch gerade heute noch eminent wirksamen) Poeten angerührt. Wir verfolgen „diesen lautersten Mann unter der Sonne", wie Herder ihn nannte, auf seinem Lebensweg und lernen dabei, neben einer sehr beachtenswerten Biographie, ein äußerst interessantes Stück Geschichte kennen. Wir werden, wenn wir uns mit diesem kostbaren und in der Flut der heutigen Literatur fast einzigartigen Buch befaßt haben, mit *Rudolf Alexander Schröder* der Meinung sein: *„Man stelle sich zu Claudius, wie man wolle — man wird immer reiner von ihm fortgehen, als man zu ihm gekommen ist".*

ECKART-VERLAG WITTEN UND BERLIN

Hans Hinterhäuser **Utopie und Wirklichkeit bei Diderot** Heidelberger Forschungen,
Heft 5. 133 Seiten. Gr.-8°. Kartoniert DM 14,80

Gegenstand vorliegender klug und sicher geführter Dissertation ist das „Supplément au voyage de Bougainville", jene Schrift des alten Diderot, die unter dem Anstoß Bougainvilles „Voyage autour du monde" entstand. Allein, was Diderot gibt, ist keine Idylle und hat nichts von jener Vorsicht und Diskretion Bougainvilles; im Gegenteil, das „Supplément stellt eine der aggressivsten Utopien des 18. Jahrhunderts dar. Aufgabe der Arbeit ist es, besagte Schrift Diderots auf die Frage von Utopismus und Reformwillen zu untersuchen, aber im Zusammenhang des Gesamtwerks, das reich ist an utopischen Gebilden und den Leser, immer wieder überraschend, vor neue Wunschbilder und ideale Lebensordnungen stellt. Nach einer gründlichen Analyse des „Supplément" in formaler und inhaltlicher Richtung versucht H., das Problem an einigen für Diderot charakteristischen Punkten darzustellen, d. h. an seinem Verhältnis zum Christentum, an dem zu den Frauen und an seinen Überlegungen zu den sozialen und politischen Gegebenheiten. H. interpretiert sehr richtig, wenn er sagt, daß Denken und Temperament Diderots immer von neuem zur Utopie getrieben hätten, daß aber dieser Utopismus als Versuch, „aus dem engen Gelaß der zwischenmenschlichen Gegebenheiten" auszubrechen, nicht mehr ist, als „ein Kraftfeld, das sich ständig erzeugt und ständig zerfällt".

Gustav Konrad in ‚Welt und Wort', August 1957

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG · HEIDELBERG

Die Kahnfahrt

Ein Beitrag zur Motivgeschichte des 18. Jahrhunderts

von

Bernhard Blume (Cambridge, Mass.)

I

In der Geschichte der Dichtung gibt es Schauplätze und Landschaften, die, immer wiederkehrend, sich mitunter zu großen Sinnbildern menschlicher Daseinsformen steigern. Zu ihnen gehören Wald und Fluß, Meer und Wüste, Insel und Schiff. Der Wald, in dem Jorinde und Joringel sich verirren, ist Urbereich alles Gefährlichen und Chaotischen; die Wüste, in der Brentano den Engel anruft, eine innere Landschaft seelischen Vertrocknens und Verdurstens; die Insel, auf der Ariadne ihre unsterbliche Klage anstimmt, der Inbegriff letzter tödlicher Einsamkeit, und das Meer, das der Fliegende Holländer durchfährt, der grenzenlose Raum der Heimatlosigkeit. Unter diesen mythischen Schauplätzen zeichnet sich das Schiff durch besondere Vieldeutigkeit aus. Uralt ist das Bild des Totenschiffs: von den Ägyptern und Kelten bis zu Baudelaire, zu Liliencron, zu Georg Heym, immer wieder stößt Charons Nachen mit seiner stummen Fracht vom Strande. Immer wieder aber segeln auch die Argonauten kühn aufs weite Meer hinaus, kreuzt Odysseus von Insel zu Insel auf der Fahrt nach der Heimat, immer wieder erscheinen die Mythen und Fabeln großer Meerhelden vor unserer Phantasie, Fabeln, in denen die schweifende, wagende, Gefahren trotzende Natur des Mannes Gestalt geworden ist. Doch nicht von dieser langen Reihe großer Schiffs- und Meermotive soll im folgenden die Rede sein, auch nicht von den fast endlosen Metaphernketten, jenen Topoi, die wie das „Schiff des Staates“ oder das „Schiff der Kirche“ von Jahrhundert zu Jahrhundert weitergegeben worden sind. Es soll vielmehr aus dieser langen Entwicklung nur ein Moment hervorgehoben werden: die Abwandlungen des Motivs nämlich, die im 18. Jahrhundert in Deutschland stattgefunden haben.

Noch die Lyrik des 17. Jahrhunderts hatte teilgehabt an den großen Metaphernsystemen der literarischen Überlieferung. Zu ihren Lieblingsvorstellungen gehört die Gleichsetzung von Welt oder Dasein und Meer, und von Lebensnot und Sturm. Auf diesem Meere wird des Menschen Schiff umhergetrieben, beständig vom Untergang bedroht; nur wenn der Glaube Kompaß ist, Christus der Steuermann, besteht Hoffnung, den Hafen zu erreichen:

Und wann dann schon tut sausen
Der Wind auf diesem Meer;
Wann schon die Wellen brausen
Rund um mein Schifflein her:

Will ich doch nie verzagen,
Gott wird mein Helfer sein;
Den Anker will ich schlagen
Zu seinem Herzen ein.[1]

Ähnlich diesen Zeilen Friedrich von Spees lassen sich in der Lyrik des Barocks hunderte und aberhunderte von Strophen finden, in denen immer wieder der Mensch auf dem Meer des Daseins umgetrieben wird, ein gefährdeter Schiffer, um Hilfe flehend. Diese dichterische Technik feststehender allegorischer Sinnentsprechung wird im 18. Jahrhundert aufgegeben. Das Metaphernsystem des Barocks bricht zusammen, und zwar deshalb, weil das Glaubens- und Wertsystem, auf dem es beruht hatte, abzusterben beginnt. Von nun ab gibt es keine starren, ein für allemal festgelegten Gleichnisreihen mehr; ob ein Gegenstand, ein Schiff etwa, symbolisch ist, muß erst von Fall zu Fall entschieden werden. Die große Wendung vom Jenseits zum Diesseits, die sich anbahnt, spiegelt sich, wie könnte es anders sein, auch in der Dichtung, und die Dichtung hat ihren vollen Anteil an der Bestandsaufnahme der Wirklichkeit, die sich in der Wissenschaft vollzieht. Wobei unter „Wirklichkeit" in diesem Zusammenhang einfach die mit den Sinnen faßbare Welt gemeint ist, an deren Erforschung und Beherrschung der Mensch in wachsendem Maße seine Kraft setzte. Diese Wandlung des Lebensgefühls, die im 18. Jahrhundert vor sich geht, nimmt nun an dem Motiv des Schiffes, wie es die Tradition gekannt hatte, eine Reihe höchst bezeichnender Veränderungen vor. Die bewußte allegorische Gleichsetzung von Schiffahrt und Lebensreise, von Meer und Dasein tritt zurück; ja, in einem erstaunlichen Maße schwindet das Meer überhaupt aus der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Statt dessen erscheinen Flüsse und Seen, und auf ihnen Kähne und kleine Nachen.

Man mag geneigt sein, dies Phänomen aus lebensgeschichtlichen Verhältnissen zu erklären: es waren eben tatsächlich sehr oft Kahnfahrten, die die Dichter unternahmen und die ihnen dann zum Gegenstand ihrer Dichtung wurden. Und da diese Kahnfahrten naturgemäß auf Flüssen und Seen stattfanden, so würde das ohne weiteres die geringere Rolle, die das Meer in dieser Art von Dichtung spielen mußte, erklären. Dazu ist zweierlei zu sagen: einmal, daß es in der Dichtung nicht darauf ankommt, daß ein Dichter gewisse Erfahrungen selbst gemacht hat, sondern daß sie ihm als bedeutsam und der dichterischen Darstellung würdig erscheinen. Zweitens aber beruht Dichtung ohnedies nicht allein auf der Erfahrung, sondern ebenso oder mehr noch auf dem Wunsch und der Sehnsucht. Die Phantasie, die sich ein Griechenland erschuf, die ein Arkadien bevölkerte, hätte genau so das Weltmeer in Besitz nehmen können, wenn sie gewollt hätte. Goethe wollte es; Klopstock, Herder konnten die Metaphorik des Meeres nicht entbehren; die kleineren aber zogen

[1] Friedrich Spee, *Trutznachtigall, nebst den Liedern aus dem Güldenen Tugendbuch*, hrsg. von Alfons Weinrich, Freiburg 1908, S. 341.

das feste Land vor. Wie so oft aber sind es auch hier gerade die unselbständigeren und unoriginelleren Geister, die die Tendenzen und Strömungen einer Epoche reiner zum Ausdruck bringen und sich von ihnen prägen lassen.

Höchst bezeichnend für diese allgemeine Tendenz ist die Verlegung des Schauplatzes, die Salomon Geßner (1730—1788) vornahm, als er den Schäferroman des Longus, *Daphnis und Chloe*, in seine eigene Phantasiewelt übertrug. Die bukolische Landschaft des Longus grenzt ans Meer; räuberische Seefahrer brechen in diese friedlichen Gefilde ein, entführen Vieh und Menschen; es gibt gewaltsame Verwicklungen, Verfolgung zur See, untergehende Schiffe, schließlichen Friedensschluß. Von dieser Meerwelt des antiken Romans ist in Geßners *Daphnis* (1754) nichts mehr übrig. Zur landschaftlichen Mitte seines Romans macht Geßner einen Fluß, den Daphnis jedesmal im Boot überqueren muß, wenn er zu seinem Mädchen will. Derselbe Fluß belebt sich jedes Frühjahr mit einer Flotte von Nachen, wenn von beiden Ufern her die Hirten mit ihren Mädchen zum Heiligtum auf einer kleinen Insel fahren und den Nymphen Blumen darbringen. Da von diesem Fluß und von diesen Booten bei Longus keine Rede ist, liegt die Frage nahe, was Geßner zu seiner Erfindung veranlaßte. Es könnte sehr wohl sein, daß er zu diesem Motiv nicht anders gelangt ist wie der Jüngling in seiner Idylle vom *Ersten Schiffer*, dem ein im Wasser treibendes Blatt den ersten Gedanken an den zu schaffenden Kahn suggeriert. Das hieße, daß Fluß und Überfahrt, daß die schwimmenden Kähne im *Daphnis* nicht den Erwägungen des Erzählers, sondern dem Bedürfnis des Malers ihr Dasein verdanken. Offenbar liegt für Geßner der Sinn eines Schiffes nicht in seinem rationalen Zweck, nicht in seiner navigatorischen Aufgabe, sondern im Reiz der Form. Es ist eher ein Ornament als ein Verkehrsmittel. Das gewölbte Blatt, der gewölbte Kahn, sie beide gehören zu der Überfülle von Gegenständen, die alle demselben Formgesetz gehorchen. Die Höhle im Felsen, die gleich zu Anfang der Erzählung erscheint, bleibt Ur- und Vorbild all des Runden, Hohlen, Gewölbten, das als Grotte und Laube, als Kranz und Kreis, als Krug und Frucht, als Schale und Schiff den Roman erfüllt. Kürbisschalen, in die zwei Kinder Kirschen und Erdbeeren legen, werden zu Schiffen, die den Bach hinabschwimmen. Und umgekehrt, Kähne, mit Hirten und Hirtinnen gefüllt, was sind sie im Grunde anderes als Blätter, die sich zart um Blüten schließen. Worauf es immer wieder ankommt, das ist das Bergende, auch Verbergende, das Umschließende, Umhüllende, Schützende und Behütende, das überall nach seiner Form sucht. Von „heimlichen Beschlossenheiten" im Landschaftsbild Geßners spricht Wölfflin einmal[2], die Kunst des Radierers und Malers mit einer glücklichen Wendung charakterisierend. Von den gleichen „Beschlossenheiten" ist auch Geßners Dichtung erfüllt. Nicht daß es bei seinen Mustern, bei Theokrit, bei Longus, bei Vergil, keine Grotten und Lauben, Kränze und Wölbungen gäbe,

[2] *Zur allgemeinen Charakteristik von Geßners Kunst*, in: *Salomon Geßner 1730—1930, Gedenkbuch zum 200. Geburtstag*, hrsg. vom Lesezirkel Hottingen, Zürich 1930, S. 119.

und wenn man darauf bestehen will, so hat Geßner diese Züge bei den antiken Dichtern gefunden und entlehnt. Aber Elemente, die bei seinen Vorbildern nur gelegentlich und ohne besondere Bedeutsamkeit erscheinen, finden sich nun gehäuft. Zu diesen Elementen gehört auch die Laube. In ihrer Gestalt vollzieht das Haus die Rückkehr zur Natur. Aus grünen, sich wölbenden Zweigen errichtet, wiederholt auch die Laube, wie das Schiff, die Grundform der Grotte. Schiff, Laube, Grotte: jedes ein schützender und geschützter Ort liebender Begegnung, friedlicher Besinnung, geselliger Festlichkeit. Dies kann so weit gehen, daß Schiff und Laube in eins zusammenfallen, und daß aus der Vereinigung beider die wahrhaft ideale Behausung hirtenhafter Lebensfreude ersteht. In Lauben, auf Nachen gesetzt, fahren die Hirten zur Insel, um in der Nymphengrotte das Frühlingsfest zu feiern. Und wiederum so, in Lauben, die auf Nachen gesetzt sind, bringen später Hirten und Hirtinnen den Daphnis zu seiner Hochzeit.

Ob diese pastorale Landschaft, wie Ermatinger annimmt[3], den Eindrücken entstammt, die Geßner von der Umgebung Zürichs, wo er lebte, empfing, mag man füglich bezweifeln. Nicht aus den Elementen, die ihm vor Augen lagen, komponierte Geßner die zierlichen Landschaftsbilder seiner dichterischen Kleinwelt, sondern mit Hilfe der europäischen Tradition der Idylle. Den beispiellosen, wenn auch kurzlebigen Erfolg verschaffte ihm nicht zuletzt das allgemeine moralische Klima, an dem er wie selbstverständlich teilhatte. Die herrschende Begeisterung für Natur, Vernunft, Glückseligkeit und Tugend trug auch ihn und wurde von ihm verbreitet. Unter der Schwelle seines Bewußtseins aber lebte eine sehr persönliche vegetative Sinnlichkeit, ein Behagen am Greif- und Tastbaren, aus dem sein Werk seine eigentlichen dichterischen Kräfte zog, und das viel bezeichnender für ihn ist als die guten Lehren, die er seinen Figuren in den Mund legte. Geßners zahlreiche Nachahmer blieben weit hinter ihm zurück, und zwar deshalb, weil sie sich nur an die artikulierte Hälfte seiner Welt hielten: sie übernahmen Moral, Schauplätze und antikisierendes Kostüm; was ihnen fehlte, war Geßners Prägekraft.

Was aus Geßners Motiven wurde, wenn sie ohne seine besondere Fähigkeit der Formung übernommen wurden, zeigt Ewald von Kleists (1715—1759) Fischeridylle *Irin* (1757?), ein Gedicht, das offensichtlich unter Geßners Einfluß entstanden und auch ihm gewidmet ist. Hier hat das Boot, in dem ein alter Fischer mit seinem Sohn aufs Meer hinausfährt, um im Schilf des Ufers Reusen zu legen, im Grunde nichts mit dem Thema des Gedichts zu tun; es ist auch nicht, wie bei Geßner so oft, gestalthafter Teil eines durchgeformten organischen Ganzen, sondern nichts als Schauplatz, auf dem ein erbauliches Gespräch stattfindet. Was gesprochen wird, könnte freilich genau so beim Schafehüten, beim Pflügen auf dem Acker, beim Essen oder auf einem Spaziergange gesprochen werden. Es geht um das Glück in der Beschränkung, um friedfertige Tugend,

[3] *Deutsche Dichter 1700—1900*, Erster Teil, Frauenfeld 1949, S. 96.

um den Verzicht auf Größe, Abenteuer, Leidenschaft, um dieselbe Gesinnung, die Geßner einmal zwei Hirten in den Mund legt, die vom sicheren Vorgebirge aus einem wilden Meersturm und dem Untergang eines großen Schiffes zusehen. *O Götter!*, ruft der eine, als das Meerschiff mit seiner Mannschaft im Abgrund versinkt, *laßt mich immer ruhig in armer Hütte wohnen. Zufrieden mit wenigem nähre mein Anger mich, und mein kleines Feld und meine Herde.* Und: *Strafet mich, Götter*, fällt der andere ein, *wie diese, wenn je Unzufriedenheit in meinem Busen seufzt; wenn ich je mehr wünsche, als was ich habe; Ruhe und mäßige Nahrung*[4].

Ein Unterschied zwischen Kleist und Geßner besteht allerdings; er liegt darin, daß Geßners Figuren im ganzen die Gesinnung ihres Autors aussprechen, Kleist jedoch einer literarischen Mode folgt. Dies wird noch deutlicher an zwei anderen Seefahrten, die Kleist sich ausgedacht hat. In der einen wird einem Jüngling, der mit zwei Mädchen im Kahn auf dem Meer fährt und in einen Sturm gerät, von Neptun Rettung versprochen, wenn er eine seiner Gefährtinnen ins Meer wirft. Der Jüngling, der die eine liebt, obwohl sie ihn verschmäht, und von der anderen verehrt wird, ohne sie wiederzulieben, steht zunächst vor einem unlösbaren Konflikt:

Es war
Zu schmerzhaft, die Geliebte zu ertränken,
Und Eglen zu ertränken, undankbar.[5]

In diesem „Streit der Leidenschaften" trägt zuletzt die „Vernunft" den Sieg davon. Wer kein Mitleid fühle, verdiene auch keins, erklärt der Jüngling kurzerhand, wirft die vergeblich Geliebte ins Meer und rudert mit der Ungeliebten *beglückt* ans Land, um ihr Herz und Hand zu bieten. Natürlich handelt es sich hier nicht um Dichtung, die auf Gefühl oder innerem Erlebnis beruht, sondern um ein formales Spiel, um die bildlich allegorische Einkleidung der Frage, die sich schon mancher junge Mann gestellt hat, nämlich, welches von zwei Mädchen er „ausbooten" solle. Die dargestellte Situation ist also nichts als die auf die Spitze getriebene Verdeutlichung dieses Dilemmas, wobei es allenfalls auf Witz und Prägnanz ankommt, aber nicht auf Empfindung. Aber gerade weil es sich um völlig fiktive Situationen einer literarischen Konvention handelt, kann Kleist dasselbe Thema auch auf ganz entgegengesetzte Art behandeln. Dann geschieht es, daß sich zwei Freunde nach einem Schiffbruch auf einem Brett finden, das nur einen von ihnen tragen kann, und sich im edlen Wettstreit überbieten, wer sich für den andern opfern darf, ein Edelmut, den eine gütige Vorsehung zuletzt belohnt, indem sie alle beide rettet.

Moralische Schachaufgaben dieser Art hatte Kleist in seinem *Irin* selbst schon überholt. Was diesen auszeichnete, das patriarchalisch-pädagogisch gefaßte Bekenntnis zu den Grundwahrheiten des 18. Jahrhunderts, sicherte ihm

[4] *Sämtliche Schriften*, Bd. III, Karlsruhe 1775, S. 90.
[5] *Werke*, hrsg. von August Sauer, Berlin o. J., Bd. 1, S. 128.

weithin den Beifall der Zeitgenossen. Sein konsequentester Bewunderer war Franz Xaver Bronner (1758—1850), der aus der Situation des *Irin* eine ganze Gattung zu entwickeln versuchte, das Fischergedicht. Geßner, der ihm das Vorwort zu seinen Gedichten schrieb, rühmte die Naturwahrheit seiner Szenen, er beschrieb, wie Bronner vom Fenster seiner Klosterzelle an der Donau die Fischer in ihren Booten beobachtete, und fand, daß Bronner dichtete, *was er sah und was ihn rührte*[6]. Beim Schreiben freilich hatte Bronner wohl die Gedichte Theokrits, Vergils und Sannazaros neben sich liegen, und so sind es auch nicht die Wasserläufe seiner Heimat, sondern die rieselnden Bäche, sanften Flüsse und spiegelnden Teiche eines zeitlosen Arkadiens, über die er seine Fischerkähne spazieren fuhr. Indem er die Motive und Themen der Idylle aus dem Milieu der Hirten in das der Fischer verlegte, glaubte er seine dichterische Lebensaufgabe gefunden zu haben, nur konnte er sich dabei nie von Geßners Vorbild frei machen. So dichtete er Geßners *Erstem Schiffer* seine *Nina oder die erste Fischerin* nach, ein Werk, das in allem Grundlegenden mit Geßner identisch ist und sich nur in Varianten von ihm unterscheidet. Wird bei Geßner das erste Schiff aus einem Baumstamm gehöhlt, so wird es bei Bronner aus Binsen geflochten; erfunden aber wird es in jedem Falle von einem liebenden Herzen, das zu seinem Mädchen gelangen will. Wie Geßners Hirten und Hirtinnen, so fahren Bronners Fischer und Fischerinnen in geschmückten Kähnen zu festlichen Veranstaltungen. Auch die Laube im Nachen darf nicht fehlen, in der Jüngling und Mädchen kosen; auf dem mit *wölbenden Laubbögen* überdeckten Floß tanzen Fischermädchen, mit Blumen und roten Bändern geschmückt, am Arm ihrer *hüpfenden Jungen*. Schiff und Kahn bedeuten, soweit sie nicht einfach Fahrzeuge der ihrem Erwerb nachgehenden Männer sind, so viel wie Laube, Nest, Bett und Liebesgrotte: Orte erotischen Miteinanders. So singt es das Mädchen dem Jüngling zu, mit dem es im Boot auf dem Teich fährt:

Mir däucht, du Lieber,
An deiner Seite
Dies sanfte Wiegen
Des leichten Schiffchens
Auf kleinen Wellen
So süß beinahe,
Als treuen Mädchen
Das sanfte Wiegen
Im trauten Arme
Des blühnden Jünglings,
Bei dem sie, kosend,
Im Grase ruhen.[7]

[6] *Vorbericht zur ersten Ausgabe von Bronners Schriften*, F. X. Bronner, *Schriften*, Bd. III, Zürich 1794, S. 7.

[7] Ebda. I, 65.

Neben den Ähnlichkeiten fallen die Unterschiede von Geßner nicht allzusehr ins Gewicht. So schwindet weithin der mythologische Apparat, die Nymphen und Liebesgötter, mit denen Geßner seine Welt spielerisch verziert hatte. Ein stärkerer sozialer Einschlag macht sich geltend: man spürt, das Thema gesellschaftlicher Mißstände, der Armut besonders, ist Bronner nicht von der Literatur nahegebracht sondern am eigenen Leibe erlebt. Die bei Geßner arkadisch in sich beruhende Hirtenwelt, für die es Staat, Herrschaft und Macht nicht gibt, wird bei Bronner doch gelegentlich mit der Welt des „Hofes" konfrontiert. Wenn er als Dichter scheiterte, obgleich es ihm, wie seine Lebensgeschichte ausweist, an Darstellungsgabe nicht fehlte, so lag das nicht nur an seiner unzureichenden Begabung für das Lyrische, sondern auch daran, daß sich das Ethos der Arbeit, von dem er erfüllt war, in die spielerische Scheinwelt der Idylle nicht einfügen ließ, ohne ihr eigentliches Wesen zu zerstören. Dies hatte schon Fontenelle erkannt, der in seinem *Discours sur la nature de l'églogue* (1688) den Fischern die Fähigkeit abgesprochen hatte, in der Idylle zu gefallen, da ihre Lebensart niemandem ruhig und müßig, und das heißt glücklich und beneidenswert vorkommen könne. Gerade in diesem Mangel erblickte Bronner jedoch einen entschiedenen Vorzug. Gegen Fontenelle machte er in seinem *Versuch einer kurzen Geschichte des Fischergedichtes* geltend, daß Ruhe und Muße ohne Arbeitsamkeit nicht Züge des wahren Glücks, sondern Quellen der Unzufriedenheit und der langen Weile seien. Und so wird in seinen Fischergedichten immer wieder das Lob *froher Tätigkeit* angestimmt. Tatsächlich jedoch hatte Fontenelle schärfer gesehen, tatsächlich hebt jeder Versuch einer Annäherung an die sozialen Zustände und Konflikte der Wirklichkeit die eigentlichen Voraussetzungen der Idylle auf. Auf dem Wege, den Bronner beschritt, ließ sich die Gattung nicht erneuern, und da sich andrerseits ihre Themen nicht endlos wiederholen ließen, wurde sie zuletzt beiseite geworfen.

An sich könnte man sich vorstellen, daß die Kahnfahrt als erotisches Motiv, so wie sie in der Idyllendichtung immer wieder erscheint, den Verfall der Gattung überlebt hätte. Liebende Begegnung und liebendes Fürsichsein, Liebespaare, vereinzelt, umschlossen, herausgelöst aus der Welt: nicht leicht wäre eine dankbarere Situation für Liebeslied und Liebesgespräch zu finden. Merkwürdigerweise aber hat das Liebespaar im Schiff keinen eigentlichen Typus gebildet; so zahlreich Kahnfahrten im 18. Jahrhundert sind, es sind gewöhnlich nicht Liebespaare, die sich zu ihnen vereinigen, sondern größere Gruppen, Freunde und Familien. Tatsächlich entwickelt sich das Motiv nicht aus literarischer Tradition heraus und nicht innerhalb bestimmter literarischer Gattungen, sondern aus einem neuen Verhältnis zur Wirklichkeit.

II

Dieser Weg war schon vor Geßner beschritten worden, und zwar von dem noch einer früheren Generation angehörigen Barthold Heinrich Brockes (1680—

1747). Seine *Anmutige Wasserfahrt in einer schönen Sommernacht*[8] ist die Schilderung einer Kahnfahrt, die Brockes selbst mit seinen Kindern unternommen hat, wobei ein Sohn die Flöte bläst, der Dichter eine Arie singt und die Mädchen mehrstimmig in den Gesang einfallen, *so hell, daß Echo wiederschallt.* Es ist billig, und überdies zur Genüge geschehen, über Brockes' Schwächen, die auf der Hand liegen, zu spötteln und abzuurteilen. Eines jedoch wird man ihm nicht absprechen können: ein scharfes Auge. In einer Epoche, die sich, soweit die Wiedergabe der sinnlichen Außenwelt in Frage kam, weithin mit den allgemeinsten Bezeichnungen begnügte, ist seine Fähigkeit, scharfe Umrisse, Nuancen und Kontraste von Hell und Dunkel zu sehen und zu zeichnen, einzigartig. Wenn also Kleists *Irin* auf das Meer hinaussieht und *in stiller Flut des Himmels Bild* erblickt, oder *auf der Flut im Sonnenschein* vieles Volk des Meeres, d.h. die Fische, tanzen sieht, dann sieht Brockes auf seiner Wasserfahrt eine ganz andere Fülle von genau und eindringlich beobachteten Einzelheiten. Noch Geßner läßt Tritone und Najaden um seine Boote spielen, Brockes Licht und Schatten:

Oft glänzt, bei einer klaren Schwärze, ein Ort als wie ein Meer von Licht;
Bald aber sieht man diesen Schimmer in glatten Dunkelheiten nicht,
Bis ihre Nacht, bald hier, bald dort, manch heller Cirkel unterbricht,
Und recht wie weiße Funken schimmern. Absonderlich ward eine Stelle,
Die erst ein klarer Schatten deckte, von einem schattigten Gebüsche,
Durch ein nie ruhiges Gewimmel von einem regen Haufen Fische,
In tausend Cirkelchen und Wirbeln, so glänzend weiß, so blitzend helle,
Daß sie nicht anders anzusehn, als wenn daselbst um meinem Schloß
Ein reger Bach lebend'gen Silbers, voll kleiner Blitze, blinkend floß.

In diesem Spiel der Lichtreflexe ist es besonders eine zunächst unerklärliche Erscheinung, die den Dichter in Verwunderung setzt und seine Kinder sogar schreckt, eine sonderbare und fast gespenstische Bewegung, ein emsig auf und ab laufender Lichtschein an den Weiden am Ufer, der wirkt, wie wenn ein Sturm die Wipfel der Bäume schüttelte, obwohl die Luft ganz unbewegt ist. Doch da Brockes nicht einfach ein Maler ist, dem es auf nichts ankommt als die Wiedergabe sinnlicher Eindrücke, sondern zugleich ein moralischer Rationalist, der seine Vernunft anwendet, um scheinbar unerklärlichen Phänomen auf den Grund zu gehen, so findet sich des Rätsels Lösung. Es stellt sich heraus, daß die vom Mond bestrahlten Wellen den bewegten Widerschein im Laub der Bäume hervorrufen. *Wir lachten, als wirs untersuchten,* erklärt der Dichter. Doch Brockes ist auch Christ. Und so wird der unauflösliche Rest, die Rätselhaftigkeit des Ganzen, vertrauensvoll Gott in die Hände gelegt:

O Gott! vor dem die Sonnen Funken, die Welten Körnchen Sandes sein,
Von welches wesentlichem Wesen ihr Wesen bloß ein Wiederschein,
Vor dessen unumschränkter Größe nichts großes groß nichts kleines klein,
Dir sei, o Abgrund ew'ger Liebe, Lob, Ehre, Preis und Dank allein!

[8] *Irdisches Vergnügen in Gott,* Siebenter Teil, Tübingen 1743, S. 211—216.

In dieser Fahrt des Dichters mit den singenden Kindern auf dem stillen Wasser präsentiert sich die von nun an immer wiederkehrende Form, in der das Motiv des Schiffs im 18. Jahrhundert vor allem in Erscheinung tritt: als Kahnfahrt. Was wir immer wieder finden, ist das Bild der geselligen, durch Freundschaft, Liebe oder Blutsverwandtschaft verbundenen Gruppe, die sich im Boot auf dem Wasser bewegt, im Sinn des Goetheschen Wortes aus *Dichtung und Wahrheit*, daß Wasserfahrten die *geselligsten von allen Lustpartien* seien[9]. Oft ist ein biographischer Kern unverkennbar: von Brockes *Anmutiger Wasserfahrt* bis zu Goethes *Auf dem See* wissen wir oft den lebensgeschichtlichen Anlaß dieser Gedichte sehr genau anzugeben. Eine Annäherung an die lebendige Wirklichkeit findet statt, die schließlich in Goethe und der sich in ihm vollziehenden Durchdringung und Verschmelzung von schöpferischer Phantasie und Erlebnis ihren Gipfel findet. Diese Entwicklung geht nicht streng chronologisch vor sich; wie immer in der Geistesgeschichte gibt es Vorläufer, Nachzügler und Einzelgänger; aber im ganzen zeigt sich doch in der Geschichte unseres Motivs ein organisches Wachstum, dem offenbar ganz bestimmte soziale und geistige Entwicklungen und Veränderungen entsprechen.

Sichtlich in der Nachfolge Brockes' steht Friedrich von Hagedorns *Die Alster*. Hagedorn, 1708 geboren, wie Brockes Hamburger, doch fast eine Generation jünger, teilt mit Brockes den Sinn für die Realität. Doch der für Brockes noch selbstverständliche Aufblick zu Gott fehlt jetzt; für Hagedorn, so jedenfalls wie er in diesem Gedicht sich präsentiert, zerfällt das Leben in zwei — recht ordentlich getrennte — irdische Hälften: Arbeit und Vergnügen. Sie werden durch die beiden Flüsse Hamburgs vertreten:

Der Elbe Schiffahrt macht uns reicher;
Die Alster lehrt gesellig sein!
Durch jene füllen sich die Speicher;
Auf dieser schmeckt der fremde Wein.

Die hölzerne Antithetik dieser Verse hat mit Poesie nicht viel zu tun; doch macht Hagedorn, indem er in der Mitte einer jeden Strophe den Rhythmus wechselt, immerhin den Versuch, das wiegende Gleiten des Bootes auf dem Wasser zu suggerieren:

In treibenden Nachen
Schifft Eintracht und Lust,
Und Freiheit und Lachen
Erleichtern die Brust.

Diese gegensätzliche Struktur geht durch alle sechs Strophen des Gedichts. Obwohl Hagedorn dabei immer wieder ins Prosaisch-Platte abrutscht, vermag

[9] *J. A.*, XXIII, 21.

er doch wenigstens sein Gedicht mit einem echten Ton kräftig-bürgerlichen Behagens abzuschließen:

Hier lärmt, in Nächten voll Vergnügen,
Der Pauken Schlag, des Waldhorns Schall;
Hier wirkt, bei Wein und süßen Zügen,
Die rege Freiheit überall.
Nichts lebet gebunden
Was Freundschaft hier paart.
O glückliche Stunden!
O liebliche Fahrt![10]

Verfolgt man die wechselnden Gestaltungen des Motivs von der Kahnfahrt durch das Jahrhundert hindurch, so zeigt sich, daß das Thema drei wesentliche Forderungen an die Dichter stellte, die sich mit ihm abgaben: eine seelische, eine beschreibende und eine rhythmische. Es stellte einmal die Aufgabe oder bot die Möglichkeit, die Stimmung oder das Lebensgefühl einer Gruppe wiederzugeben, die schon äußerlich durch den Rahmen des Schiffes zu einer Einheit zusammengefaßt, nach einem einheitlichen Ausdruck ihrer Gesinnung oder ihres Empfindens verlangte. Zweitens bot sich die Gelegenheit zur Schilderung der Landschaft: Himmel, Wasser und Land, Licht und Schatten, Farben, Wind, Tag und Nacht, Sonne, Mond und Sterne waren die Elemente, aus denen es galt, ein Bild zu formen. Drittens aber kam es darauf an, eine Bewegung einzufangen: das Gleiten und Wiegen, Treiben und Vorwärtsdrängen des Schiffes, den Takt der Ruder, den Zug und Stoß des Windes in den Segeln, das sich Heben und Senken der Wellen, ihr Widerstehen und ihr Nachgeben. Diese Aufgaben sind sehr verschiedenartig empfunden und sehr verschiedenartig gelöst worden; sehr oft herrscht deutlich das einseitige Interesse an dem einen oder dem andern dieser Aspekte vor, und selten nur findet sich eine wirkliche Verschmelzung aller drei Aspekte zu einem geformten und lebendigen Ganzen.

Die Bemühung, den gleitenden und wiegenden Rhythmus der Fahrt im Boote einzufangen, ist wohl der Zug, der Jakob Friedrich Schmidts (1730—1796) *Die Wasserfahrt* auszeichnet:

Gleite sanft dahin, lusterfüllter Nachen,
Gleite sanft mit uns dahin!
Heiter ist der Tag; Sang und Scherz und Lachen
Sei des heitern Tags Gewinn[11].

Jener schwebende Augenblick, der jeweils in der Mitte der ersten und dritten Zeile entsteht, wenn die vierte und die fünfte Hebung zusammentreffen und eine Pause erzwingen, in der die sprachliche Bewegung einen Augenblick stehen bleibt wie ein gleitendes Boot auf dem Kamm einer Welle, hat einen eigentümlichen und keineswegs schwachen Reiz. Sonst freilich ist das Gedicht, wie

[10] *Sämtliche poetische Werke*, 3. Aufl., Hamburg 1764, Dritter Teil, S. 115f.
[11] Friedrich von Matthisson, *Lyrische Anthologie*, Wien 1804, IV, S. 209.

die weiteren Strophen zeigen, aus den üblichen Bestandteilen der literarischen Konvention zusammengesetzt. Das „sanfte Gleiten" aber, womit das Gedicht einsetzt, gibt die innere Bewegung an, die für die meisten dieser Gedichte bezeichnend ist: Ausdruck des Strebens nach kampflosem, friedlichem, reibungslosem Genuß der Stunde.

Diese Haltung spricht sich noch deutlicher in Johann Georg Jacobis (1740—1814) *Schiffer-Lied auf dem Düssel-Bach* aus. Der Hang zur Binnenschiffahrt, der Hagedorn, vor die Wahl zwischen Elbe und Alster gestellt, bestimmt hatte, sich für den *angenehmen Alsterfluß* zu entscheiden, beherrscht auch Jacobis Gedicht gänzlich:

Bei der stillen Mondeshelle
Treiben wir mit frohem Sinn
Auf dem Bächlein, ohne Welle
Hin und her, und her und hin.[12]

Es ist seelische Binnenschiffahrt, die hier getrieben wird. Kein Drang in die Ferne, kein großes Ziel, nichts von Wagnis, Ehrgeiz oder Abenteuer, auch von Gefahr nichts, es wird ausdrücklich gesagt:

Denn zu Ruhm und eiteln Schätzen
Lockt uns nicht das ferne Meer;
Suchen friedliches Ergetzen,
Schwimmen unbekannt umher.

Statt dessen bewegt man sich auf der Stelle, im *kleinen Kreise*, und findet an sich selbst Genüge. Das *hin und her, und her und hin*, das Schifflein, das geht und wiederkehrt, das Bächlein, das die Fahrenden nicht vorwärts sondern *auf und nieder* trägt, — hier will und braucht man nicht weiter zu kommen. Dazu gehört auch der diminutive Maßstab, ein Schifflein, das Segel und Mast nicht braucht, weil hier nicht auf die hohe See gefahren wird; kein Meer, kein Strom, kein Fluß, ein *Bächlein*, das keine Strömung hat, das keine Wellen schlägt, all das sind die physischen Korrelate der Tugenden, die in der vorletzten Strophe empfohlen werden: Mäßigung und Bescheidenheit.

Der Behaglichkeit, die sich in fast allen Kahnfahrtgedichten des 18. Jahrhunderts ausspricht, fehlt es gewiß an Größe, doch ist es fast immer wenigstens ein festlicher, gehobener Augenblick, von dem sie künden. Ein geläufiger Ausdruck solcher gesteigerten Stimmung sind die Trinklieder der Zeit; unter den vielen, die Johann Heinrich Voß (1751—1826) gedichtet hat, ist auch eins, *Die Elbfahrt*, das auf dem Wasser zu singen ist. Es geht zurück auf eine Fahrt auf der Elbe nach Nienstädten bei Altona, die Voß am 6. Mai 1775 mit Freunden unternommen hat. In der vom Januar 1776 datierten Fassung, die zuerst im Hamburger Musenalmanach für 1777 erschienen ist, geht dem eigentlichen

[12] *Gedichte*, Erster Teil, Wien 1816, S. 199.

Gedicht ein Gespräch zweier Freunde, Karl und Reinhold, d.i. Miller und Voß, voraus. Der von Karl gedichtete Rundgesang, der später gesungen werden soll, wird von den zweien, während sie am Ufer auf die Freunde warten, sozusagen noch einmal geprobt; zugleich erklärt Karl dem Freunde, wie die Bootsfahrt mit Musik, Gesang und Gläserklang vor sich gehen soll:

Erst wird vorgespielt mit Hörnern und Flöten. Die Mägdlein
Füllen und kränzen indes den Pokal. Von Hörnern begleitet,
Singst du dann und hältst den Pokal, die Mädchen den Deckel.
Unter dem Chore klingen wir alle die Gläser zusammen.
Dann getrunken, geküßt, und gehorcht nach dem Echo vom Ufer!
Hierauf singet dein Mädchen von sanften Flöten begleitet;
Und so weiter.

Nun folgt der eigentliche Rundgesang. Ein Jüngling singt:

Die Ruder weg! das Segel ab!
Sanft gleite unser Boot
Den spiegelhellen Strom hinab,
Und schwimm auf Abendrot!
Sagt an: blinkt dies Gewässer,
Blinkt dieser Rheinwein besser,
Den Schönen
Uns krönen?

Hierauf fällt der Chor ein:

Ertöne stolz, O Rundgesang,
Zum Kußgeräusch und Gläserklang!
Der Wein, der Wein blinkt besser!

Jünglinge, Mädchen und Chor wechseln dann weiter Strophe um Strophe miteinander ab[13].

Voß hat das Gedicht später überarbeitet und als *Rundgesang auf dem Wasser* veröffentlicht. In dieser Fassung hat er das an sich Hübscheste und Lebendigste der ganzen Idylle, die Einleitung, weggelassen, ebenso ein kurzes Schlußgespräch. Im übrigen hat er einzelnes, das ihm offenbar als zu derb, kräftig oder geschmacklos erschien, geändert, wie ja auch sonst der spätere Voß sich um einen gehobeneren Stil bemüht hat. Viel gewonnen hat das Gedicht damit nicht. Es bleibt ein konventioneller Text vom Wein und Küssen, der mit einer schwerfälligen und polternden Fröhlichkeit abläuft, und dessen Leere offensichtlich der Füllung durch die Musik bedarf.

Voß hat jedoch das Thema der Kahnfahrt noch ein zweites Mal aufgegriffen, in seinem ländlichen Epos *Luise*. Die Heimfahrt im Kahn bildet den Schluß der ersten Idylle. Nach dem Picknick im Walde, wo mit Enthusiasmus gegessen und

[13] Deutsche National-Litteratur, Bd. 49, S. 91—96.

getrunken worden ist, besteigt der Pfarrer von Grünau mit seiner Frau, seiner Tochter Luise, deren Geburtstag man gefeiert hat, mit Luisens Verlobtem, Hauslehrer auf dem gräflichen Schloß, und dessen Zögling das Schiff, das sie über den See nach Hause bringen soll. Hans, der Knecht, rudert. Aufs glücklichste faßt hier der enge Raum des Bootes eine Gruppe zusammen, die sich in Liebe und Zuneigung angehört. Es ist eine ins Enge gezogene Welt, sich selbst lebend, patriarchalisch noch das Gesinde einbegreifend, und über die nächste Umgebung, über das was mit dem Auge umfaßt werden kann, kaum hinausreichend. Das sind die Felder, Wiesen und Büsche der ländlichen Heimat, die Bauernhütten und Fischerinseln, mehr behütet als beherrscht von einer höheren sozialen und einer höheren sittlichen Macht, die sich in Schloß und Kirche manifestieren:

Fernher glimmten wie Gold die Fenster der Kirch' und des Schlosses,
Welche die Sonn' absinkend beleuchtete; rings an den Ufern
Hingen Gebüsch und Saaten, von rötlichem Scheine beduftet,
Umgekehrt in der Flut, und zitterten über zerstreutem
Glanzgewölk und die Herd', und die singende Magd bei der Milchkuh.
Langsam ruderte Hans am Gestad' hin; jetzt um ein Röhricht,
Und braunkolbiges Ried; Seelilien jetzo durchgleitend,
Gelb von Blumen und weiß, breitblätterig; jetzo den Vorgrund,
Wo hell Muschel und Kies aufschimmerten.[14]

Ruhe und Frieden in der Natur stimmen zum Frieden, der in den Seelen regiert: *heiter und still* ist allen das Herz wie die *spiegelnde Welle*. Behutsam knüpft der Pfarrer den *herrlichen Abend*, der einen *heiteren Morgen* verspricht, an eine größere Welt, die im Glauben beruht, für sich und die andern einen Lebensabend erhoffend, der *ebenso heiter* den ewigen Morgen ankündigt. Geborgenheit im Glauben, Geborgenheit im Kahn, Geborgenheit im abendlichen Haus nach der Heimkehr, alles fügt sich zusammen in Einfalt, Ordnung und Beschaulichkeit.

Die Wasserfahrt, die Voß' Freund und späterer Gegner Friedrich Leopold zu Stolberg (1750—1819) gedichtet hat, ist weit entfernt von dessen breiter und genießerischer Behaglichkeit. Zwar hebt auch sie einen festlichen Augenblick des Lebens heraus; Stolberg hat dies *Lied auf dem Wasser zu singen* 1782 auf der Hochzeitsreise in Hamburg geschrieben und hat es seiner jungen Frau gewidmet:

[14] Text nach der auf dem Erstdruck im *Hamburger Musenalmanach für 1784* beruhenden Buchausgabe von 1795, wie August Sauer ihn abgedruckt hat (Deutsche National-Litteratur, Bd. 49). Voß hat bekanntlich die *Luise* mehrfach überarbeitet und dabei unmäßig aufgeschwellt. Die Episode der Kahnfahrt, die in der Ausgabe von 1795 40 Verse umfaßt, ist in der *Auswahl der letzten Hand* von 1823 auf den dreifachen Umfang angewachsen. Der Überzeugung, die des Dichters Sohn Heinrich in einem Brief an Charlotte Schiller aussprach, wie sehr gerade die *Wasserfahrt* in dieser Bearbeitung gewonnen habe, wird man sich schwerlich anschließen können. Uns scheint es nicht, daß diese Episode, wie Heinrich Voß meint, an Einheit gewonnen hat, sondern daß sie zerdehnt und, vor allem durch die eingelegten Reden, eher um ihre Einheit gebracht worden ist (vgl. Deutsche National-Litteratur, Bd. 49, S. LXI).

Mitten im Schimmer der spiegelnden Wellen
Gleitet wie Schwäne der wankende Kahn;
Ach, auf der Freude sanftschimmernden Wellen
Gleitet die Seele dahin wie der Kahn;
Denn von dem Himmel herab auf die Wellen
Tanzet das Abendrot rund um den Kahn.

Über den Wipfeln des westlichen Haines
Winket uns freundlich der rötliche Schein;
Unter den Zweigen des östlichen Haines
Säuselt der Kalmus im rötlichen Schein;
Freude des Himmels und Ruhe des Haines
Atmet die Seel' im errötenden Schein.

Ach es entschwindet mit tauigem Flügel
Mir auf den wiegenden Wellen die Zeit.
Morgen entschwindet mit schimmerndem Flügel
Wieder wie gestern und heute die Zeit,
Bis ich auf höherem strahlendem Flügel
Selber entschwinde der wechselnden Zeit.[15]

Die auffallende Form des Zeilenschlusses, die sich dadurch ergibt, daß Stolberg statt des Reimes jeweils dasselbe Wort dreimal wiederholt, ist wohl als Versuch zu betrachten, etwas von der Gleichförmigkeit wiederzugeben, die jeder Bootsfahrt oder Schiffsreise anhaftet. So wie die Wellen mit immer dem gleichen Geräusch an der Schiffswand anschlagen, schlägt im Gedicht immer wieder dasselbe Wort an unser Ohr. Und dies Stilprinzip der planvollen Wiederholung geht weit über die Schlußwörter hinaus und greift auf ganze Satzteile über, besonders in der dritten Strophe. Schon der *Schimmer* der ersten Zeile wird in der dritten Zeile wieder aufgenommen und kehrt in der letzten Strophe noch einmal wieder; das *Gleitet* der zweiten Zeile wiederholt sich in der vierten, und das *rot* in *Abendrot* wird in der zweiten Strophe dreimal variiert. Dazu kommt noch, daß Wörter wie *wanken* (im Sinne von „schwanken"), *tanzen* und *wiegen* sich nur wenig in ihrer Bedeutung unterscheiden, daß *westlich* und *östlich* im Grunde zusammengehören, ebenso wie das *über den Wipfeln* und *unter den Zweigen* der zweiten Strophe. Es ist klar, daß es sich bei diesen Wiederholungen nicht um Wortarmut handelt, die zu keiner Abwechslung imstande ist, sondern um eine ganz bestimmte stilistische Absicht. Die fast eigensinnig wiederholten und wie Blöcke aufgerichteten Endwörter, an denen die innere Bewegung sich immer wieder bricht, schließen das Gedicht sozusagen in sich selber ein, während der Reim ein Gefühl des Fortgangs suggerieren würde. Und doch ist eine —

[15] *Gesammelte Werke der Brüder Christian und Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg*, Bd. I, Hamburg 1820, S. 319f.

zunächst unterirdische — Gegenbewegung da. Sie kommt zum ersten Mal an die Oberfläche in dem *Ach* der dritten Zeile, das da, wo es steht, scheinbar völlig unmotiviert erscheint. Denn zu der „Freude sanftschimmernden Wellen" kann es nicht gehören, und an dieser „Freude", die in der zweiten Strophe wiedererscheint, wird ja zunächst auch festgehalten. Aber dann macht der Anfang der dritten Strophe klar, daß das *Ach* des Anfangs nur der erste, noch unartikulierte Ausdruck eines Gefühls ist, das erst in der dritten Strophe seine Sprache findet: *Ach es entschwindet mit tauigem Flügel / Mir auf den wiegenden Wellen die Zeit.* Dieses *Ach* ist stark genug, der ganzen ersten Strophe einen schwebenden zweideutigen Charakter zu verleihen, den man sich nicht recht erklären kann und der durch die zweite Strophe ja auch scheinbar aufgehoben wird, bis dann in der letzten Strophe gleichsam rückwirkend der elegische Grundton dieses sonderbaren Hochzeitskarmen sich durchsetzt, in dem der Bräutigam mitten auf der *Freude sanftschimmernden Wellen* sich schon seinem irdischen Dasein entschwinden sieht. Das hat garnichts mit Verzweiflung zu tun, und ist auch nicht als Entwertung des Augenblicks gemeint, sondern drückt höchstens die sanfte Wehmut aus, der wir immer begegnen, wo die Losung des *Carpe diem!* dem mahnenden Gedanken an die Vergänglichkeit begegnet.

Die Frage, die sich angesichts dieses Gedichts aufdrängt, ob es wohl seinen Ursprung im Erlebnis einer tatsächlichen Kahnfahrt gehabt hat, oder ob es in bewußter Symbolik die Ehe metaphorisch im Bild der Kahnfahrt begreift, hat Stolberg selbst beantwortet, und zwar drei Jahre vor seiner Hochzeit und der Niederschrift des Gedichtes. Am 16. April 1779 schreibt er an seine Lieblingsschwester Puletchen einen im Ton etwas schwankenden Brief, in dem er zwar viel Ursache zu haben glaubt, sich glücklich zu fühlen, aber gleichzeitig von seiner *Seeleneinsamkeit* spricht und dem Wunsch, ein Weib nach seinem Herzen zu finden. Einstweilen freilich ist er ein Zuschauer und Beobachter vieler Ehen und muß finden, daß die meisten nicht glücklich sind. In seiner Bildersprache drückt er dies zwar etwas anders aus: er liege, sagt er, im Schatten, *am Ufer des Ehestromes*, der ein Strom ist, *in welchem Mancher untergeht. Wenn dann*, fährt er fort, *unter tausend zerbrochenen, rudergelähmten, segeldurchlöcherten, leckgewordenen Nachen auch manche mit schwellendem Segel, im Saiten- und Flötenklang auf dem Abendrot des Flusses, mit Blumen umwunden, Hand in Hand gleiten, so will ich mich der höheren Freude herzlich freuen und mit Geduld erwarten, ob oder ob nicht ein sanftes Mädchen mich unter meinem Schatten findet und sich in einen Kahn führen läßt*[16]. An dieser Metaphorik hält er fest, so sehr, daß er am Schluß des Briefes Puletchen Grüße nicht an ihren Mann, sondern an ihren *Kahnkonsorten* aufträgt. Man sieht, die eigentliche Konzeption der Wasserfahrt hat bereits stattgefunden, Situation und Bilder sind da; nun kam es nur noch auf die nachrückende Wirklichkeit an, die sich drei Jahre Zeit ließ, bis ein Gelegenheitsgedicht entstehen konnte.

[16] Johannes Janssen, *Friedrich Leopold Graf zu Stolberg*, Freiburg 1877, S. 100.

Im Wunsche, die *freundliche Gegenwart* festzuhalten, und sei es auch nur bis zum nächsten Morgen, gipfelt auch Friedrich von Matthissons (1761—1831) Gedicht *Die Wasserfahrt*:

Wiegend gleitet der Kahn über der leisen Flut
Sanft errötendes Blau, schwebt in Najadentanz
Winzerhütten vorüber,
Und vergoldeten Erlenreihn!

Freude lächelt des Tags herrlicher Niedergang;
Freude girret im Forst, flötet im Blütenstrauch;
Freude jauchzen die Hügel;
Freude jubelt im Widerhall!

Flügle rascher den Kahn, nervichter Jünglingsarm!
Seht! von Lauben umgrünt, unter der Linde Schirm
Winkt, mit wehendem Kranze,
Schon das ländliche Sorgenfrei!

Herrsch' als Königin da, freundliche Gegenwart!
Dir ertön' unser Lied, ström' unser Opfertrank!
Halt' uns liebend umschlungen,
Bis Aurore den Zauber löst!

In der vorstehenden Fassung erschien das Gedicht 1811 im *Taschenbuch für Damen* und in der zweibändigen Tübinger Ausgabe vom selben Jahre. Eine erste Fassung hatte Matthisson jedoch schon 1777, also mit 16 Jahren, unter dem Titel *Die Kahnfahrt* niedergeschrieben[17]. Daß Matthisson in einem Alter, in dem beginnende Dichter, noch unselbständig, sich den Modeströmungen zu

[17] *Gedichte*, hrsg. von G. Bölsing, Bibliothek des Lit. Vereins Stuttgart, Bd. 257, S. 17f.:

Eilend gleitet der Kahn über des Abendsee's
Sanfterrötendes Blau, schwebet, im leichten Tanz,
Saatgefilden vorüber,
Und behütetem Haingebüsch!

Freude lächelt der Flut blinkendes Angesicht!
Freude flüstert das Schilf, welches am Ufer wankt!
Freude lispelt die Welle,
Wenn sie schäumend den Nachen küßt!

Flügle rascher den Kahn, nervichter Jünglingsarm!
Daß uns Feld und Gebüsch schneller vorüberflieh!
Jenes grünende Eiland
Winkt zum fröhlichen Traubenmahl!

Seht! wir fliehen heran! Nachtigallton entbebt
Allen Zweigen umher! Auf! den Pokal bekränzt!
Tiefer funkelt im Westen
Schon der freundliche Abendstern!

überlassen pflegen, das Thema der Kahnfahrt aufgriff, mag weiterhin erhärten, wie sehr das Motiv in der Luft lag. Als Herausgeber einer vielbändigen Anthologie lyrischer Dichtung, in die er nicht wenige Kahnfahrtgedichte aufgenommen hat, mag er sich dann vollends bewußt geworden sein, wie sehr er sich gerade bei der Gestaltung dieses Motivs mit anderen zu messen hatte. Der Versuch, zu verbessern und zu steigern, lag nahe. Sein konsequentester Ausdruck ist die Umgestaltung der zweiten Strophe. Auch hier kommt es auf die Heraushebung des festlichen Moments an: die *Freude*, an den Anfang gestellt und viermal wiederholt, bildet den eigentlichen Mittelpunkt des Gedichts. Freude, die gelispelt und geflüstert wird, kann nun längst nicht mehr genügen; nun steigert sich Freude, die girret und flötet und jauchzet und jubelt, zu einem wahren Freudenkonzert. Offensichtlich war hier die Absicht, zu verbessern. Andere Veränderungen entspringen jedoch einem Wechsel der seelischen Stimmung. Auffallend ist die Verlangsamung der Bewegung. Die frühe Fassung zeichnet sich aus durch eine gewisse Ungeduld. *Eilend*: das erste Wort des Gedichts schlägt das Tempo an. Die *schäumende* Welle, die sich am Nachen bricht, macht die Raschheit der Fahrt sinnfällig; dazu kommt noch die Aufforderung an den Ruderer, rascher zu fahren, dem Kahne gleichsam Flügel zu verleihen; schneller wollen die Fahrenden alles hinter sich zurücklassen. Im triumphierenden *Seht! wir fliegen heran!*, mit dem das Boot sein Ziel, das grünende Eiland erreicht, ist die Bewegung weiter gesteigert, bis sie zuletzt in dem heftigen *Auf!*, im herrischen und ungeduldigen Imperativ *den Pokal bekränzt!*, in der Hast, mit der man gleichsam zum Gastmahl stürzt, kulminiert. Von dieser Hast ist in der späteren Fassung wenig geblieben. Der Kahn, der einst eilte, wiegt sich nun; die *schäumende* Welle ist zu *leiser* Flut gedämpft. Gefallen sind auch die Ausrufe und Imperative der letzten Strophe; geblieben ist unter diesen Bewegungselementen einzig die Zeile *Flügle rascher den Kahn*; aber sie setzt sich nun nicht mehr fort in dem Wunsch *Daß uns Feld und Gebüsch rascher vorüberflieh!*, sondern im Ausblick auf das Ziel der Reise, das beschirmte und geborgene *Sorgenfrei*. Auf dem Verweilen liegt jetzt stärkerer Nachdruck als auf der raschen Fahrt; man stürzt nicht mehr durchs Leben, sondern man hält sich an ihm fest. Und deshalb endet das Gedicht höchst sinnvoll mit einer Apotheose der Gegenwart. Ein geheimes Wissen ist da, daß dieses Anhalten nicht von Dauer sein kann; das Wort *Zauber* deutet es an; der nächste Morgen wird ihn lösen. Es ist jetzt das Gedicht eines Fünfzigjährigen.

In seine Anthologie nahm Matthisson auch das *Lied zu singen bei einer Wasserfahrt* seines Freundes Salis-Seewis (1762—1834) auf[18]. Es ist dem seinigen an Musikalität überlegen, vielleicht das melodischste der ganzen Motivgruppe. Zugleich eines der spätesten, von Salis selbst in der Anordnung seiner Gedichte zwischen 1794 und 1798 angesetzt:

[18] *Lyrische Anthologie*, Fünfzehnter Teil, Zürich 1807, S. 63f.

Wir ruhen vom Wasser gewiegt,
Im Kreise vertraulich und enge;
Durch Eintracht wie Blumengehänge
Verknüpft und in Reihen gefügt;
Uns sondert von lästiger Menge
Die Flut, die den Nachen umschmiegt.

So gleiten, im Raume vereint,
Wir auf der Vergänglichkeit Wellen,
Wo Freunde sich innig gesellen
Zum Freunde, der redlich es meint!
Getrost, weil die dunkelsten Stellen
Ein Glanz aus der Höhe bescheint.

Ach! trüg' uns die fährliche Flut
Des Lebens so friedlich und leise!
O drohte nie Trennung dem Kreise,
Der sorglos um Zukunft hier ruht!
O nähm' uns am Ziele der Reise
Elysiums Busen in Hut!

Verhallen mag unser Gesang,
Wie Flötenhauch schwinden das Leben;
Mit Jubel und Seufzen verschweben
Des Daseins zerfließender Klang!
Der Geist wird verklärt sich erheben,
Wenn Lethe sein Fahrzeug verschlang.

Wie die Blumengehänge, die in der ersten Strophe genannt werden, umschlingen und verknüpfen die Dreiergruppen der Reime das Gedicht. Erst gegen Salis-Seewis' Gedicht gehalten, wird die Starrheit von Stolbergs Wasserfahrt, in der sich dasselbe Wort jeweils dreimal im Zeilenschluß nicht reimt sondern wiederholt, völlig sichtbar. Man fühlt, wie das *Gleiten* und *Wiegen*, das in anderen Gedichten zur stereotypen Wendung geworden ist, sich hier ganz in sprachliche Bewegung verwandelt hat. Die Weichheit des Gedichts ist außerordentlich; dieser Nachen wird wirklich von der Flut *umschmiegt*. Weichheit ist hier freilich nicht nur das Wesen des Elements, in dem der Nachen ruht, sondern ist die innere Substanz des Gedichts überhaupt. Es ist die Weichheit, die sich hingibt an den Wechselgenuß des Gefühls. Ein schöner Moment soll aus dem Ablauf des Ganzen herausgelöst werden; eine Gruppe Gleichgestimmter schließt sich ab und vereint sich *im Kreise*; man *ruht* hier, — es wird zweimal gesagt —, und so ruhend möchte man sich nicht nur die Menge sondern auch die Zukunft fernhalten. Dies wird zunächst nicht ausgesprochen, sondern einfach als Bild gezeigt, in der ganz konkreten Situation einer Fahrt auf dem Wasser. Aber die Beschreibung

einer Wasserfahrt allein ist durchaus nicht das, worauf es dem Dichter ankommt: schon der Anfang der zweiten Strophe macht es deutlich, daß es um die Fahrt durchs Leben geht. Klar ist freilich zugleich, daß die Flut des Lebens diesen sanften Charakter nicht hat. Man mag es sich zaghaft wünschen, daß alles so bliebe; im Grunde weiß man, daß es kein Bleiben gibt, daß nicht Rast sondern Reise dem Gang des Lebens gemäß ist, und daß, was sich hier zusammengefügt und liebend vereint hat, bald auseinandergerissen sein wird. Mit dem *Ach!* der dritten Strophe gesteht der Dichter es sich ein. Ein merkwürdiger Wandel im Wesen des Elements bezeichnet den inneren Gang des Gedichtes: was erst als wiegendes Wasser in Erscheinung tritt, wandelt sich zur *fährlichen Flut* und wird zuletzt zum Fluß des Todes. Der Ausblick auf das Grab wird frei, der sich auch sonst bei Salis, selbst in seinen heitersten Landschaften, immer wieder öffnet. Der kältende Schatten, der von dorther aufs Dasein fällt, zwingt zum Zusammenrücken; man schließt sich so *eng* zusammen, weil der oder jener bald fortgehen muß. Es ist fast wie ein Gesetz: wo immer in der Dichtung die Feier des schönen Augenblicks angestimmt wird, dauert es nur kurze Zeit, bis seine Vergänglichkeit beklagt wird. Doch weil wir noch im 18. Jahrhundert sind, so fällt ein *Glanz aus der Höhe* noch auf die dunkelsten Aspekte des Daseins; mag auch das Fahrzeug zuletzt von der Flut verschlungen werden, nicht Vernichtung ist das Ende sondern Verklärung.

Wo Salis sich bemüht, seinen Ton heiterer zu stimmen, wird er sofort unbedeutend. Sein *Fischerlied* klingt wie ein Versuch, den leichten Ton zu treffen, der manche von Goethes geselligen Liedern auszeichnet. Dasselbe gilt für Johann Daniel Falks *Lied des Schiffers im Hafen*, das mit Salis' *Fischerlied* in Stimmung, Metrum, Rhythmus, Tonfall gelegentlich bis zur Wortwahl verwandt ist, und ebenso flach, fröhlich und unbedeutend sind Gedichte wie Overbecks *Fischerlied*, Münchhofens *Schifferlied* und Matthissons *Die neuen Argonauten*. Es ist unmöglich und auch unnötig, die Reihe weiter zu verfolgen. Auch erübrigt es sich beinahe, festzustellen, daß es in all diesen Fischer- und Schifferliedern offensichtlich nicht auf Beobachtung und Beschreibung wirklichen Fischer- und Schifferlebens ankommt. Wo das der Fall ist, etwa in Falks *Der Morgen auf den Schiffswerften*, entsteht sofort ein völlig anderer Gedichttypus. Vielmehr gilt, was für die Hirten und Landleute der Schäferidylle zutrifft, auch für die Fischer und Schiffer dieser Gedichte: nicht um die Schilderung realer Berufe und Tätigkeiten geht es, sondern um die Darstellung von Gefühlsweisen. Schäfer, Fischer: das sind Prototypen idealer, vom Wunsch erzeugter Gemeinschaften, aus dem Alltag entfernt und in friedlicher Landschaft angesiedelt, fast vegetative Lebewesen, genügsam, fröhlich, bescheiden, mitfühlend, redlich, wahrhaftig und ein bißchen verspielt. Liebe ohne Leidenschaft, Genuß ohne Gefahr, Besitz ohne Gewalt, Sicherheit ohne Kampf, Friede ohne Feindschaft sind die Werte ihrer kleinen Welt. Man kann diese Welt nicht einfach unwirklich nennen. Vielmehr spiegelt sie seelische Haltungen, die als solche durchaus wirklich waren. Was

Heinrich Geßner einmal von seinem Vater schrieb: daß in dessen Leben und Tod der größte Teil seiner Idylle *Der Wunsch* in Erfüllung gegangen sei[19], läßt sich weithin auch auf die Lebensgestaltung anderer Dichter der Zeit anwenden. So viele von ihnen waren Gärtner, im wörtlichsten und im übertragenen Sinne. Sie lebten in einer Gartenwelt: klein, umfriedet, beschützt, ein bißchen abseits, voll ländlicher Hege und Pflege. Und wenn sie so nicht leben konnten, so ersehnten und erträumten sie es wenigstens. Gern schlossen sie sich mit Gleichgesinnten zusammen, so wie sie in ihren Idyllen fast nur Gleichgesinnte auftreten ließen, so daß man ihre Figuren kaum voneinander unterscheiden kann. In den grünenden Lauben ihrer Gärten kamen sie dann zusammen, schwärmten und tranken, dichteten und sangen. Oder sie vereinten sich zu Lustfahrten auf dem Wasser, Freunde mit Freunden, und priesen die unschuldigen Freuden des Daseins. Was sie dann dichteten, war gelebt worden; die vielen Berichte von stattgefundenen Kahnfahrten, die wir in den Briefen der Zeit lesen, zeigen uns, wie sehr Leben und Dichtung, in diesem Punkte jedenfalls, zusammenfielen. Dieselben Neigungen, Wünsche und seelischen Bedürfnisse veranlaßten die Freunde, sich zu gemeinsamen Wasserfahrten zusammenzutun, und trieben die Dichter dazu, dies Motiv immer wieder im Gedicht aufzunehmen und zu variieren.

Die Betonung der Freundschaft, die so viele Kahnfahrtgedichte der Epoche auszeichnet, vermag uns überdies auch die Richtung zu zeigen, in der wir uns eine Antwort auf die Frage erhoffen können, warum eigentlich gerade die Kahnfahrt eines der beliebtesten dichterischen Themen des 18. Jahrhunderts geworden ist. Auf die außerordentliche Bedeutung, die das Gefühl der Freundschaft im emotionalen Leben der Zeit hatte, ist schon oft hingewiesen worden. Wolfdietrich Rasch hat in seiner ausgezeichneten Studie[20] überzeugend entwickelt, welch entscheidende Rolle die Freundschaft, als Bindung in der persönlichen und privaten Sphäre, in dem Augenblick übernahm, in dem die großen überpersönlichen Bindungen zu zerfallen anfingen. Der Pietismus löste den Menschen aus den strengen institutionellen kirchlichen Bindungen heraus und vereinzelte ihn, der Rationalismus befreite ihn von den Ansprüchen des absolutistischen Staates. Der Pietismus entwertete überdies den ganzen Bereich des weltlich-politischen Strebens, die Sphäre nämlich, deren Element Macht und Ehrgeiz ist und die dem bürgerlichen Menschen der Zeit ohnedies zumeist verschlossen war. Für alle diese entweder versagten oder sich auflösenden Bindungen bot sich nun ein Ersatz an: die persönliche Bindung in der privaten Sphäre, als Freundschaft. In ihr schlug gleichsam die Gottesliebe in die Freundesliebe um[21],

[19] *F. X. Bronners Leben, von ihm selbst beschrieben*, Bd. II, Zürich 1810, S. 405.

[20] *Freundschaftskult und Freundschaftsdichtung im deutschen Schrifttum des 18. Jahrhunderts*, Halle 1936.

[21] S. Rasch, a. a. O., S. 49 und 53. — Als Säkularisierung des Pietismus betrachtet S. S. Prawer den Freundschaftskult, wie er beispielsweise bei Klopstock in Erscheinung tritt: „Klopstock is secularizing the heritage of German pietism. Emotions hitherto reserved for the soul's inter-

auch dies ein Ausdruck der großen Wendung zum Diesseits, die die Zeit vollzog.

Im Bilde der Kahnfahrt aber ließ sich dieser neue Sachverhalt aufs glücklichste erfassen. Die Kahnfahrt ermöglicht es, sinnfällig eine in Freundschaft verbundene Gruppe zu vereinen und sie eindrücklich aus allen sonstigen Verknüpfungen herauszulösen. Es ist eine kleine, selbstgenügsame, unpolitische, nur im Gefühl und im Genuß des Gefühls vereinte Gruppe, die auf diese Weise zusammengefaßt wird. Was in den zahlreichen Zirkeln, Kreisen und Bünden der Zeit in Erscheinung trat, wurde so im Bild verdichtet und erhöht. Die entscheidenden Umgestaltungen aber, die dabei mit dem alten Sinnbild des Schiffes und der Schiffahrt vorgenommen wurden, spiegeln zugleich auf erstaunliche Art die Wandlungen, die im geistigen und seelischen Klima der Zeit vor sich gegangen waren.

Auffallend ist die Vorliebe für Fluß und See an Stelle des Meeres. Von jeher war das Meer ein großes Symbol des Unbekannten, Unbegrenzten, Unendlichen gewesen; jetzt wendet man sich zum Bekannten, zum Begrenzten, zum Endlichen. Man vermeidet die endlose Fläche, die dem Blick keinen Halt gibt, man bevorzugt das Überschaubare und bewegt sich in einer begrenzten und begrenzbaren Welt, in der das Ufer in Sicht bleibt. Man fährt vom festen Land aus, bleibt in seiner Nähe und kann jederzeit zu ihm zurück. Das Meer war das Reich der Stürme; auf ihm fahren hieß Scheitern, Schiffbruch, Untergang wagen; auf den Flüssen des 18. Jahrhunderts aber wurde das Toben der Elemente zum Hauch des Zephyrs, wurde die wildbewegte Fahrt zum sanften Gleiten. Ein Lebensgefühl machte sich geltend, das das Schicksal nicht herausforderte, sondern den gefährlichen Grundcharakter des Daseins auszuschalten oder wenigstens zu übersehen suchte. Fahrende Schiffe bewegen sich nicht mehr auf unergründlicher und bodenloser Flut; jetzt werden die Wasser flach und durchsichtig, man sieht die Kiesel auf dem Grunde. Den Seefahrer treibt der Drang nach Entdeckung, Raub oder Erwerb; auf den Flüssen und Teichen aber wiegt man sich im ruhigen Genuß der Stunde; statt des großen Abenteuers sucht man das kleine Glück. Zwar kommt die alte Gleichsetzung von Lebensende und Heimkehr in den Hafen noch vor; doch wird sie nicht unmittelbar vor den Leser gestellt, sondern ihm gleichsam in abgeschwächter Form gezeigt, als etwas das noch in weiter Ferne liegt und das man sich als ruhig und friedlich vorstellt. Die Ersetzung des Meerschiffs durch Kahn und Nachen ist symptomatisch für verkleinerte Maßstäbe überhaupt. Soweit noch Meerfahrten geschildert werden, wird der Augenblick der Rückkehr bevorzugt. Matthissons *Seefahrer*, Falk, Münchhofen greifen ihn heraus. Von hier bis zur resignierten Bescheidung, die ihr Schiff am Ufer festmacht und endgültig darauf verzichtet,

course with God are now transferred to man's intercourse with his own mind and with his fellow-man". *German Lyric Poetry*, London 1952, S. 42, und von einem einzelnen Gedicht Klopstocks sprechend hatte Walzel 1926 erklärt: „Die Ode ‚An Ebert' überträgt auf das Gebiet der Freundschaft, was bisher bei religiöser Erbauung geübt worden war." *Klopstock*, Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1926, S. 54.

auf die hohe See zu fahren, ist nur ein Schritt. Dann verherrlicht man das ländliche, entlegene Tal:

Hier ruht der Ehrsucht Schiff am treuen Strand;
Genügsamkeit band es an Blumenküsten.

Und:

Fern, wie das Meer ein Hirt in Ennas Tal,
Hört' ich die Flut der Zeitgeschichte tosen.[22]

Unverkennbar ist in vielen dieser Kahnfahrten die verlangsamte Bewegung: all dies Wiegen, Gleiten und Ruhen heißt doch eigentlich, daß man nicht von der Stelle will. Hier sagt man wirklich zum Augenblicke: verweile doch, du bist so schön. Und weil es nicht darauf ankommt, unterwegs zu sein, sondern nur darauf, einen köstlichen Moment aus dem fließenden Dasein herauszuheben und zu isolieren, so kann es nicht Wunder nehmen, daß die Feier der Freundschaft und der Gefühlsgemeinschaft sehr oft nicht im Boot sondern auf dem festen Lande abgehalten wird. Allerdings nicht irgendwo auf dem Land, sondern an einem Ort, der die symbolhaften Züge des Schiffes teilt und ihnen weitere hinzufügt, die ihn, für diese Absicht jedenfalls, fast noch geeigneter erscheinen lassen. Dieser Ort ist die Insel[23]. Sie ist das gleichsam stationär gewordene, unsinkbare Schiff. Nun schwebt man nicht mehr über der Tiefe, sondern hat festen Boden unter den Füßen. Zwar ist man noch vom gefährlichen Element umgeben, aber es ist weiter hinausgerückt. Die Idee der Sicherheit, die ja auch dem Bild des Schiffes zugrundeliegt oder zugrundeliegen kann, ist verstärkt, gleichzeitig auch die Idee der Abschließung. Ähnlich wie auf dem Schiff läßt sich auf der Insel eine Gruppe Gleichgesinnter zusammenbringen. Erscheint die Insel noch im 17. Jahrhundert, im *Simplizissimus*, als Asyl, wohin man sich nach dem gelebten Leben rettet, dem Kloster vergleichbar oder der Klause des Eremiten, so wird sie im 18. Jahrhundert zur Utopie. Nun rettet man sich aus dem Meer der Leidenschaften auf eine Insel gerade um zu leben, das heißt, um sein Dasein tugendhaft und vernünftig zu verbringen. Eine besondere, auf der Freundschaft und tätigen Liebe Gleichgesinnter beruhende staatliche Gemeinschaft wird verwirklicht, so wie es auf der Insel Felsenburg geschieht. Alte Vorstellungen der glücklichen oder seligen Inseln werden wieder lebendig; die Lyrik des 18. Jahrhunderts ist voll von ihnen; am Schluß des *Ardinghello* läßt Heinse seinen Helden ausfahren zu den *glückseeligen Inseln* im griechischen Archipelagus, einen neuen Staat und eine neue Religion zu gründen; immer wieder ist bei den Dichtern von einem *Cythere*, einem *Paphos*, von Freundschafts- und Liebesinseln die Rede.

[22] Salis-Seewis, *An ein Tal, Gedichte*, Zürich 1808, S. 80ff.

[23] Vgl. hierzu meinen Aufsatz *Die Insel als Symbol in der deutschen Literatur*, Monatshefte, May 1949.

III

In der betrachteten Folge von Kahnfahrtgedichten des 18. Jahrhunderts ist bisher von den zwei bedeutendsten Gestaltungen des Themas noch nicht die Rede gewesen: Klopstocks Ode *Der Zürcher See* (1750) und Goethes *Auf dem See* (1775). Beide Gedichte überragen bei weitem den Typus, das eine, indem es ihn sprengt, das andere, indem es ihn erfüllt. Bei beiden Gedichten sind wir genau über den Anlaß oder die Gelegenheit unterrichtet, denen sie ihre Entstehung verdanken. Zwei Tage nach der Fahrt über den sommerlichen See, die Klopstock mit neun jungen Männern und ebensoviel Mädchen und Frauen unternommen hatte, schrieb er einen Bericht an seinen Schwager Joh. Chr. Schmidt. Auch ein anderer Teilnehmer an der Fahrt, Hirzel, hat den Ausflug ausführlich in einem Brief an Ewald von Kleist beschrieben. All diese überlieferten Ereignisse und Tatsachen sind nun nicht etwa das Rohmaterial, aus dem Klopstock sein Gedicht formt[24], sondern Rohmaterial, das er hinter sich läßt. Dazu gehört die Kahnfahrt selbst. So wie man auf ihr rasch die Landschaft hinter sich bringt, sie *vorbeifliehen* sieht, so wird sie selbst als Motiv rasch abgetan. Höchst bezeichnend für diese Ungeduld ist das sich wiederholende *schon*:

Schon lag hinter uns weit Uto, an dessen Fuß
Zürch in ruhigem Tal freie Bewohner nährt;
Schon war manches Gebirge
Voll von Reben vorbeigeflohn.

Jetzt entwölkte sich fern silberner Alpen Höh',
Und der Jünglinge Herz schlug schon empfindender,
Schon verriet es beredter
Sich der schönen Begleiterin.

Dieser eilige Weg von der Natur aus und über die Natur hinaus, vom nahen Ufer zu den fernen Höhen und über sie hinweg, von den Eindrücken zu ihrer Sublimierung, von der Sinnenwelt zu ihrer Überwindung, hin zu Empfindung und Gedanke, ist nicht nur bezeichnend für diese besondere Ode, sondern für Klopstock überhaupt. Die erste Strophe schon macht das Grundgesetz des Ganzen deutlich:

Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht,
Auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gesicht,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt.

[24] Zur Interpretation der Ode vgl. Emil Staiger, *Zu Klopstocks Ode 'Der Zürchersee'*, in der Festschrift *Martin Heideggers Einfluß auf die Wissenschaften*, Bern 1949, und in Staigers *Die Kunst der Interpretation*, Zürich 1955; S. S. Prawer, *Klopstock: Der Zürcher See*, in *German Lyric Poetry*, London 1952; und Friedrich Beißner, *Klopstocks Ode der Zürchersee*, Münster/Köln 1952.

Wichtiger als das Geschaffene ist sein Schöpfer; nicht Genuß des Gegebenen sondern seine geistige Überwältigung ist die eigentliche Aufgabe. Von den sich Freuenden geht es zur Freude, von den Freunden zur Freundschaft[25]. Klopstocks Ode fehlt die Genügsamkeit der anderen Kahnfahrtgedichte; er ist nicht imstande und nicht willens, sich im Hüttchen, in der Kleinwelt einzurichten. Immer wieder hat man ihm die mangelnde Sinnlichkeit seiner dichterischen Sprache angekreidet, ohne vielleicht genügend zu beachten, daß — Begabungsmangel oder nicht — Klopstock ganz andere Ziele verfolgte als die farbige, liebevolle oder genaue Wiedergabe der sinnlichen Welt. Einer sich mehr und mehr durchsetzenden allgemeinen Tendenz zuwider ist sein Blick auf das Jenseits gerichtet. Der kühne Bogen, der Schwung, der Aufschwung und Aufflug, das Überspringen und Überfliegen der Wirklichkeit, einer hohen und verklärten Gewißheit entgegen, das ist es, worauf es ihm ankommt. Höchst persönlich ist die Dynamik dieser Gerichtetheit; nicht um Erkenntnis, bei der man sich beruhigt, geht es, sondern um eine zielstrebige Bewegung, die sich im Gedicht als innere Spannung geltend macht. Sie wird sichtbar in viel bemerkten Einzelheiten, in Klopstocks Vorliebe für den absoluten Komparativ etwa, der immer wieder ein *mehr*, ein *weiter*, ein *höher* suggeriert. Hierher gehört auch die Neigung, ein entscheidendes Wort zunächst zurückzuhalten, etwa das *Komm* der zweiten Strophe oder die *Freude* der dritten, und hierher vor allem der Drang, das Gedicht zu gipfeln, ihm einen Höhepunkt zu geben, aber auch diesen Höhepunkt erst über Stufen und Steigerungen hinweg gleichsam zu erstürmen. In der sechzehnten Strophe von den neunzehn Strophen des Gedichts wird dieser Höhepunkt erreicht. Zurückgelassen, übersprungen und überflogen wenn auch keineswegs abgetan werden die großen Freudenspender, die das Herz der jungen Menschen entflammen: Frühling, Wein, Ruhmbegier:

Süß ist, fröhlicher Lenz, deiner Begeisterung Hauch, . . .
Lieblich winket der Wein . . .

Und:

Reizvoll klinget des Ruhms lockender Silberton
In das schlagende Herz . . .

Im jubelnden Bekenntnis zum großen Erlebnis der Freundschaft gipfelt schließlich die Ode:

Aber süßer ist noch, schöner und reizender,
In dem Arme des Freundes wissen ein Freund zu sein!

Was begonnen hatte als fast zufälliges Miteinander einer Gruppe, zusammengefaßt durch das Schiff, in dem man sich bewegt, hat sich gewandelt zur Beschwörung einer Geistergemeinde, in den Anruf der fernen über ganz Deutsch-

[25] Vgl. S. S. Prawer: „*Der Zürcher See* celebrates not friends but that abstracted 'friendship' which we see . . . to hold more delight than all the joys of Spring, of Wine and of Fame." A. a. O. p. 51.

land zerstreuten Freunde. Nicht der gesellige Anlaß einer Bootsfahrt hält diese Gemeinschaft zusammen, sondern die schwingende Harmonie innerlich gleichgestimmter Seelen. Ihre Vereinigung in gelebter Gegenwart hätte die Kraft, die Welt zu verwandeln. Wären sie, diese Freunde, hier, ruft der Dichter aus,

O so bauten wir hier Hütten der Freundschaft uns!
Ewig wohnten wir hier, ewig! Der Schattenwald
Wandelt' uns sich in Tempe,
Jenes Tal in Elysium.

In einem solchen hinreißenden Bekenntnis zur Freundschaft gipfelt Goethes *Auf dem See* nicht. Zwar wie Klopstocks Gedicht ist auch das Goethesche aus dem Erlebnis einer Bootsfahrt mit Freunden herausgewachsen, 25 Jahre nach Klopstock auf demselben See unternommen, an einem strahlenden Junimorgen des Jahres 1775[26]:

Und frische Nahrung, neues Blut
Saug' ich aus freier Welt;
Wie ist Natur so hold und gut,
Die mich am Busen hält!
Die Welle wieget unsern Kahn
Im Rudertakt hinauf,
Und Berge, wolkig himmelan,
Begegnen unserm Lauf.

Die Freundesgruppe wird bei Goethe freilich fast wie selbstverständlich vorausgesetzt; sie läßt sich gerade noch erschließen: aus dem *unser* der fünften und achten Zeile (*unser Kahn, unser Lauf*). Ausdrücklicher eingebettet und einbezogen ist der Dichter dieser Fahrt in das Ganze der Natur, und zwar auf eine ganz unreflektierte, fast animalisch unbekümmerte Art. Schon das kühne *Und* der ersten Zeile ist ein Wort, das verbindet, das hier mit allem verbindet, mit dem Ungenannten, Unbekannten, Vorausliegenden. Drastisch sagt es die erste, später revidierte Fassung des Anfangs: *Ich saug an meiner Nabelschnur / Nun Nahrung aus der Welt*; doch stammen aus der gleichen Sphäre die weiteren Bilder, der mütterliche Busen, der ihn an sich hält, auch das Wort *wiegen*; all dies bezeichnet einen Zustand wohliger Daseinsgeborgenheit, der freilich, um ein Lieblingswort des jungen Goethe zu gebrauchen, noch ganz im Bereich des *Dumpfen* ist. Daß er nicht im Dumpfen bleibt, gibt dem Gedicht die innere Bewegung. Denn schon im ersten Teil tauchen die Worte auf, die wie das *hinauf* der sechsten und das *himmelan* der siebenten Zeile jene Richtung nach oben und nach vorwärts andeuten, die die Lebensrichtung Goethes werden sollte. Und daß es sich durchaus nicht nur um einen genießerischen Zustand wohligen Behagens handelt, daß es vorwärts geht, das suggeriert der Rudertakt, in dem sich dieser Teil bewegt. Doch dann hält das Gedicht an:

[26] Vgl. den bekannten Brief Friedrich Stolbergs an seine Schwester Henriette vom 16. Juni 1775.

Aug', mein Aug', was sinkst du nieder?
Goldne Träume, kommt ihr wieder?
Weg, du Traum, so gold du bist:
Hier auch Lieb' und Leben ist.

Wenig wird uns hier der biographische Zusammenhang sagen, — mag immerhin mit den *goldnen Träumen* die Erinnerung an Lilly Schönemann gemeint sein, wir sind geneigt, zu wünschen, wie Walzel es tut, daß Goethe niemals verraten hätte, wie das Lied mit seinem Leben zusammenhängt[27]. Im Gedicht jedenfalls wird uns nicht gesagt, was der Gegenstand der goldnen Träume ist; worauf es ankommt, ist, daß es Erinnerungen sind. Vergangenes darf aber keine Macht haben, hier, wo es nur um gegenwärtiges Leben geht und um die Zukunft. Und so wird mit einem energischen Ruck — *weg, du Traum* — die Hemmung des Nicht-Gegenwärtigen beiseite geschoben.

Dieselbe Haltung drückt sich übrigens auch im Rhythmus dieser Strophe aus. Zunächst scheint es, daß das Anhalten der Bewegung sich verdeutlicht im Wechsel vom Jambus der ersten zum Trochäus der zweiten Strophe. Mit dem schweren Taktteil, mit dem die zweite Strophe beginnt, scheint eine Verlangsamung einzutreten. Doch scheint es nur so. Denn man erkennt sofort, daß die Trochäen der zweiten Strophe sich nur mit Mühe, und nur zum Teil, als Trochäen behaupten, daß in Wahrheit ein jambischer Rhythmus dem trochäischen Metrum entgegenläuft. Die Zeile *Aug', mein Aug', was sinkst du nieder?* läßt sich beim besten Willen nicht trochäisch lesen: *Aúg' meìn / Aúg' wàs / sínkst dù / niedèr?*; sie wird vielmehr durch die jedesmalige Pause nach *Aug'* in ein jambisches Maß verwandelt: *Aúg' / meìn Aúg' / wàs sínkst / dù niedèr?* Ähnlich verhält es sich mit der Zeile *Weg, du Traum*, die sich ebenfalls eine jambische Akzentuierung gefallen lassen muß: *Wég / dù Traúm / sò góld / dù bíst.* Die Schlußzeile endlich würde durch eine metrische — trochäische — Lesung völlig um Sinn und Wirkung gebracht werden. Die rhythmische Gegenstimmigkeit dieses Teils ist sehr sinnvoll: unter der Oberfläche, unterhalb dessen, was das Bewußtsein im Augenblick erfüllt, setzt sich die eigentliche, die energisch vorwärtsdrängende Richtung des Gedichts durch.

Und nun der dritte Teil:

Auf der Welle blinken
Tausend schwebende Sterne,
Weiche Nebel trinken
Rings die türmende Ferne;
Morgenwind umflügelt
Die beschattete Bucht,
Und im See bespiegelt
Sich die reifende Frucht.

[27] *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin 1923, S. 54f.

Was Goethe im gleichen Jahr 1775 an Gustchen Stolberg geschrieben hatte: daß er seine Gefühle sich zu Fähigkeiten, kämpfend und spielend, entwickeln lassen wolle, das ist im engen Raume dieses Gedichts geleistet. Das frische und doch ein bißchen ungefähre Behagen, das in der ersten Strophe vorwaltet, verwandelt sich in der dritten Strophe in die Klarheit der Leistung. Statt der genossenen Natur finden wir jetzt geformte Natur; ein Gebilde entsteht, das mit jeder Silbe Zeugnis ablegt vom Willen zur Gliederung, Genauigkeit und geistigen Beherrschung: dicht gedrängt, reich bewegt, ganz gegenständlich ist dies ein Naturbild von der Art, für die später der Name „Dinggedicht" in der deutschen Dichtung aufkommt. Tief bezeichnend, wie so oft bei Goethe, ist, was an den Schluß gestellt und damit ganz besonders betont wird: daß der Blick vom Wasser sich hebt, in die Ferne sich richtet, daß im Bild der Bucht die Vorstellung der Ankunft sich andeutet, daß unter den vielen Gegenständen, denen zu begegnen möglich wäre, es gerade das Bild der reifenden Frucht ist, das uns zuletzt gezeigt wird, all das ist kein Zufall: es ist der Ausdruck des großen Zieles, auf das sich der junge Goethe zubewegt, Ausdruck des glühenden Wunsches, selber Frucht zu bringen:

Nein, es sind nicht leere Träume:
Jetzt nur Stangen, diese Bäume
Geben einst noch Frucht und Schatten.[28]

Goethes *Auf dem See* will gewiß kein programmatisches Gedicht sein; und doch wird man, wo immer in der Dichtung der Mensch sich über der gefährlichen Tiefe des Elements bewegt, nie völlig davon absehen können, daß hier ein Sinnbild des Lebens beschworen und ein mögliches Verhalten im Dasein angedeutet wird; diese Seefahrt jedenfalls begnügt sich weder mit wohligem Wiegen noch mit unbestimmtem Treiben, sondern hat eine Richtung und ein Ziel.

Doch Goethe kann noch deutlicher sein. Die gehämmerten Schlußzeilen einer anderen *Seefahrt*, die ungefähr ein Jahr später entstand und in der sich der Dichter am Steuer seines Schiffes sieht, drücken nun wirklich ein Programm aus:

Doch er stehet männlich an dem Steuer:
Mit dem Schiffe spielen Wind und Wellen,
Wind und Wellen nicht mit seinem Herzen.
Herrschend blickt er auf die grimme Tiefe
Und vertrauet, scheiternd oder landend
Seinen Göttern.

Goethe hat einmal gesagt, Gottvertrauen sei nichts als Selbstvertrauen, objektiviert. Man kann den Satz auch umkehren — jedenfalls soweit Goethe in

[28] *J. A.*, I, 67.

Frage kommt — und sagen, Selbstvertrauen sei nichts als Gottvertrauen, subjektiviert; aber wie man den Spruch auch wendet, immer drückt er aus, was für Goethe zeitlebens charakteristisch bleiben sollte: einmal den Glauben an sich selbst, an die eigene Aufgabe, die eigene Kraft und den Sinn eigenen Tuns, dann aber auch die Überzeugung, mit dieser Bewegung des eigenen Herzens in ein höheres Ganzes sinnvoll einbezogen zu sein.

Durch dieses Ethos, nicht nur durch ihre viel größere dichterische Kraft unterscheiden sich Goethes Seegedichte von den zahllosen Kahnfahrtgedichten der Epoche. Und wenn im 18. Jahrhundert immer wieder das Bild der geselligen Gruppe, auf ruhigem Wasser in Freude verbunden, erscheint, so deshalb, weil es ein so vollkommenes Bild für eine Haltung darstellt, die das untergründige und unergründliche, das durchaus gefährliche, sagen wir, das *ozeanische* Wesen des Lebens vergessen will. Es ist deshalb kein Zufall, daß gerade bei den größten Geistern des Jahrhunderts, bei Herder, bei Schiller, bei Goethe das Meer in seiner eigentlichen symbolischen Mächtigkeit wieder in Erscheinung tritt. Herder jedenfalls empfand es sehr stark, als er sich im Jahre 1769 aus den engen Verhältnissen seines Lehr- und Predigeramtes in Riga losgerissen hatte und nach Frankreich einschiffte, was es hieß, *auf dem Schiffe* zu sein. Auf dem Schiffe nämlich denkt man anders als auf dem Lande, wo man *an einen toten Punkt angeheftet und in den engen Kreis einer Situation eingeschlossen* ist[29]. *Auf dem Schiffe* sein bedeutet also für Herder nicht einfach, daß er von Livland nach Frankreich unterwegs ist, sondern daß sein Denken in Bewegung geraten ist, daß sein Geist den sicheren Port verlassen und sich auf die hohe See hinausgewagt hat. Gewohntes aufgeben, auf Vertrautes verzichten, — das Schiff, das den Hafen verläßt und aufs Meer hinausfährt, wird fast von selbst zum Sinnbild einer menschlichen Ursituation. Das Reisejournal, das Herder sich anlegt, ist voll von symbolischen Bezügen, die er seinem besonderen Standort verdankt. Auch die politischen Analogien gehören dazu. So gesehen erscheint das Schiff als *Urbild einer sehr besonderen und strengen Regierungsform. Da es ein kleiner Staat ist, der überall Feinde um sich sieht, Himmel, Ungewitter, Wind, See, Strom, Klippe, Nacht, andere Schiffe, Ufer, so gehört ein Gouvernement dazu, das dem Despotismus der ersten feindlichen Zeiten nahekommt*[30]. Ähnliche Erwägungen müssen Schiller beschäftigt haben, als er sich mit den Plänen zu seinem Schiffsdrama abgab; zusammengedrängt auf einen einzigen Schauplatz, unter wenigen Figuren spielend, ließen sich in verkürztem Maßstab, in prägnantester Form die großen, Schiller so naheliegenden Themen des staatlichen und politischen Lebens sichtbar machen: nicht umsonst wiederholen sich in seinen Entwürfen die Ausdrücke Schiffsregierung, Schiffsverschwörung, Schiffsdisziplin.

Ein Gedicht wie *Seefahrt*, gegen die übrigen Kahnfahrtgedichte des Jahrhunderts gehalten, macht es überwältigend klar, wie grundsätzlich sich Goethes

[29] *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Bernhard Suphan, Bd. IV, Berlin 1878, S. 348.
[30] Ebda. S. 354f.

Lebensgefühl von dem seiner meisten Zeitgenossen unterscheidet. Zwei Dinge sind es vor allem, die auffallen, wobei wir uns auf das Gebiet des betrachteten Motivs beschränken. Einmal ist es die unvergleichliche, symbolisch bedeutende Tiefe, die Goethe dem Wesen des Elements verleiht: all die arkadische Zufriedenheit der halben und ganzen Idylliker, die spiegelnde Fläche, die sanfte Strömung, der murmelnde Bach, der schimmernde Fluß, genügen nun längst nicht mehr. Fülle und Macht, Kraft und Beweglichkeit, Lockung, Gefahr und Bewährung, das Belebende und das Tödliche, alles was sich in Goethes Sicht mit dem Element des Wassers verbindet, drückt im Grunde nichts anderes aus als eine komplexere, paradoxere, widerspruchsvollere, reichere und tiefere Auffassung des Lebens überhaupt. In einer solchen Auffassung wird den feindlichen Mächten ihr volles Gewicht gegeben; und so wäre die Schilderung des Meeres unvollständig ohne das Wüten des Sturmes. Goethe kennt freilich nicht nur die Widrigkeit des Geschicks, sondern auch jene tiefere Gefahr, die in der Schicksalslosigkeit liegt, der *Todesstille fürchterlich*, die er 1795 in dem beklemmenden *Meeresstille* benannten Gedicht beschworen hat. Fast könnte man glauben, hier sei die Regungslosigkeit, die Lähmung, die Starre von C.F. Meyers *Eingelegten Rudern* schon vorausgenommen; doch ist die „Stille", die Goethes Schiffer bedroht, immer noch Hemmung, die von außen kommt, verhängt, aber nicht gewollt; erst bei Meyer steigt sie, viel fürchterlicher drohend, aus dem eigenen Herzen empor. Und wie um jeden Verdacht zu zerstreuen, daß es sich hier um mehr als einen zeitweiligen Aspekt, um mehr als einen widerwärtigen Moment des Lebens handeln könnte, hat Goethe in der Ausgabe seiner Gedichte auf *Meeresstille* die *Glückliche Fahrt* folgen lassen, ein Gedicht, in dem der Bann der vorausgehenden Verse gebrochen wird und das Leben in seiner ganzen Beweglichkeit wieder in Gang kommt:

Die Nebel zerreißen,
Der Himmel ist helle,
Und Aeolus löset
Das ängstliche Band.

Eine weitere Wandlung des Motivs von der Wasserfahrt aber, die bei Goethe sichtbar wird, ist vielleicht noch bedeutsamer; es ist, auf die kürzeste Formel gebracht, die Wendung vom Wir zum Ich. Nicht zufällig wird das *Wir*, das in all den anderen Wasserfahrten des Jahrhunderts als Ausdruck der in Freundschaft vereinigten Gruppe, der Gleichgestimmten und Gleichgearteten, erscheint, nun durch das *Ich* ersetzt. Zwar sind die Freunde noch da, doch bleiben sie am Ufer zurück: hoffend, wünschend, ratend, fürchtend. Der hier ausfährt, hat seine Existenz gewagt, sieht, steigend oder sinkend, sein Schicksal in der Schwebe, und ist bereit, auf sich zu nehmen, was ihm zugewogen ist: Ankunft oder Untergang. So war schon der junge Klopstock, auch er im Bilde der Seefahrt, aufs Meer hinausgefahren und hatte das mögliche Scheitern seiner dichterischen

Pläne ins Auge gefaßt: *Hochmastige, vollbesegelte Dichtwerke — und dennoch gesunkene! — schreckten mich*[31]. Für Goethe aber geht es um mehr als um seinen literarischen Ehrgeiz; was er im Jahre 1787 aus Rom schrieb, hätte er wohl schon ein Jahrzehnt früher schreiben können, zu der Zeit, in der *Seefahrt* entstand: *Ich habe nur Eine Existenz, diese habe ich diesmal ganz gespielt und spiele sie noch . . . Komm ich um, so komm ich um, ich war ohne dies zu nichts mehr nütze*[32].

Es ist ein denkwürdiger Augenblick im deutschen Geistesleben, in dem ein Gedicht wie Goethes *Seefahrt* entstehen konnte, dichterisch gesteigerter Ausdruck des Glaubens an den Einzelnen und seine Fähigkeit, sein Schicksal nach eigenem Vermögen und unter eigener Verantwortung in die Hand zu nehmen. Dieselbe Gesinnung, aus der die *Seefahrt* hervorgegangen ist, hatte, im Zeitraum von ein paar Jahren, auch den *Prometheus*, den *Schwager Kronos*, den *Götz* und den *Urfaust* emporgetrieben. Dauer freilich war diesem Augenblicke nicht beschieden. Denn wirft man von hier aus einen Blick auf das 19. Jahrhundert und versucht, an der Geschichte unseres Motivs die Richtung abzulesen, in der die Strömung weiter ihren Lauf nahm, so macht man eine merkwürdige Entdeckung. Die „Wir"-Gedichte des 18. Jahrhunderts bleiben verschwunden; was wir nun finden, ist der Einzelne. Aber nicht der gläubig und vertrauend auf sich selbst gestellte Einzelne, sondern der verlassene, der einsame Schiffer im Kahn, der nicht weiß, wohin die Reise geht, oder den Lockungen der Sirenen, der Hexe Lorelei verfällt. Zum größten Symbol dieser Rast- und Ziellosigkeit wird die Gestalt des Fliegenden Holländers. Und noch etwas ist merkwürdig: auch die glatte, ruhige Oberfläche ist verschwunden, auf der sich die Kähne des 18. Jahrhunderts wiegten und die sie trug; jetzt ist das Wasser in Bewegung geraten, in eine ziehende, drängende, reißende Bewegung, die nach abwärts geht. Lenaus Bild der drei Indianer im Boot, die singend und *festentschlossen* auf den Katarakt zuschießen, seine Verse von den stürzenden Wellen des Niagara, die dem Fall entgegeneilen *wie von Sehnsucht hingerissen / nach dem großen Untergang*, bekommen in diesem Zusammenhang eine Bedeutsamkeit, die mehr ausdrückt als nur die Todessehnsucht ihres Dichters. Hier und an anderen Stellen wird die unterirdische Strömung der Epoche sichtbar, ja, mehr noch, das Gefälle der europäischen Kultur, von der Nietzsche am Ende des Jahrhunderts sagte, sie bewege sich mit einer Tortur der Spannung, die von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wachse, wie auf eine Katastrophe los: *unruhig, gewaltsam, überstürzt, einem Strome ähnlich, der ans Ende will*[33]. Diese Entwicklung im einzelnen zu verfolgen, muß einer künftigen Untersuchung vorbehalten bleiben.

[31] Vgl. Karl Kindt, *Klopstock*, Berlin 1941, S. 227.

[32] Brief an Charlotte von Stein, vom 20. Januar 1787.

[33] *Der Wille zur Macht*, *Werke*, Bd. IX, 2. Ausgabe, Leipzig 1906, S. 3.

Die innere Handlung in Lessings „Miss Sara Sampson“

von

Heinrich Bornkamm (Heidelberg)

Lessings dramatischer Erstling gilt in der Literaturgeschichte zugleich als der Erstling seiner Gattung, des bürgerlichen Trauerspiels. Während die Urteile über die dramatische Technik und die Kunst der Charakterzeichnung weit auseinandergehen, wird Lessing einhellig die Leistung zugesprochen, mit diesem Stück den tragischen Konflikt aus der Welt des Heroischen in die bürgerlichen Lebensverhältnisse übertragen und damit eine Goldader angeschlagen zu haben, die später aufs reichste ausgebeutet worden ist. Aber mit dieser historisch-soziologischen Würdigung erschöpft sich — von seltenen Ausnahmen abgesehen — auch im wesentlichen die Aufmerksamkeit, die man dem Werke zuwendet, zumal es nicht schwer ist, die noch unsichere Hand des sechsundzwanzigjährigen Anfängers in zahlreichen Einzelzügen nachzuweisen. In anderen Fällen hätte das freilich dazu führen können, gerade hier nach der Löwenklaue des späteren dramatischen Könners zu suchen. Wenn es in so geringem Maße geschieht, so hängt das wohl damit zusammen, daß der Gegenstand des Dramas selbst so fremd und zeitgebunden erscheint und sich so schwer in eine an anderen Modellen gebildete Theorie des Tragischen fügen will. Auf seinen Inhalt gesehen erscheint Lessings Stück als Ausdruck der moralischen Sentimentalität, der subjektivistischen Gefühlswelt der hohen Aufklärung, Sara selbst als „die Verkörperung der Tugend im Sinne der fünfziger Jahre“. Diese „Hingabe an ein abstraktes Tugendideal“, diese „unwirklich-überwirkliche Verstiegenheit“ und Schwärmerei macht die außerordentliche Wirkung verständlich, die das Trauerspiel in seiner idealischen, gefühlsseligen Welt gefunden hat[1], und scheint zugleich die Grenze zu ziehen, die heute nur noch eine historische Wertung erlaubt. Ein tieferes und sachgemäßeres Urteil über Lessings Werk wird sich also nicht aus einer Würdigung der dramatischen Technik und der von ihm gezeichneten Menschenbilder gewinnen lassen, sondern nur aus einem eindringenderen Verständnis der Sache selbst, die er darstellt, der inneren Handlung, die den dramatischen Ablauf trägt.

Das Problem, das die Handlung in Gang bringt, ist die Situation des Mannes zwischen zwei Frauen. Mellefont hat die eine verführt und ihrem Vater entführt. Die andere, die verlassene Geliebte reist ihm nach, um ihre älteren Rechte, als deren Unterpfand sie eine Tochter mitbringt, geltend zu machen und ihn zurückzugewinnen. Was sich daraus entwickelt, ist kein innerer Konflikt des Mannes. Mellefont ist sich bis auf einen kurzen Augenblick der Verwirrung im klaren, auf welche Seite er sich stellen möchte. Nicht seine Zerrissenheit erregt die Wirbel des

[1] Fritz Brüggemann, *Lessings Bürgerdramen und der Subjektivismus als Problem.* Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1926, S. 71f.

dramatischen Ablaufs, sondern seine vollkommene Schwäche. Er tut im ganzen Stück nichts, — bis auf den Selbstmord, mit dem er sich meint wegen des Geschehenen strafen zu müssen. Und doch hat er alles verschuldet, was die Tragödie vorbereitet hat und was sie auslöst. Er ist ein Flattergeist, der sich nie binden kann: weder jetzt, obwohl Miß Sara ihn inständig um die Bestätigung ihres Zusammenlebens durch die Ehe bittet, noch früher in seinem Verhältnis zu der Marwood oder gegenüber einer anderen Geliebten. Er ist nicht eigentlich böse. Es fehlt nicht an Selbstanklagen, aber sie führen zu keinem Entschluß. Er ist sich selbst ein Rätsel. Er liebt Sara wirklich, er würde *tausend Leben für sie aufopfern*, — und opfert ihr doch nicht das eine, das er ihr schuldig geworden ist. Alle Vorwürfe, die er sich darüber macht, sind ihm erträglicher *als der melancholische Gedanke, auf zeitlebens gefesselt zu sein* (IV, 2). Er ist kein klassischer Schurke, sondern nur ein Vakuum an sittlichem Willen. Und daraus entstehen die Wirbel, die das Unglück auslösen. Er selbst vermittelt in einer Mischung von Schwäche, Berechnung und Eitelkeit der Marwood die Begegnung mit Sara und damit die Gelegenheit, sich zu rächen, indem sie ihre Nebenbuhlerin vergiftet.

Die Handlung wird zur Einheit zusammengefaßt nicht nur durch die strenge Begrenzung des zeitlichen Ablaufs und die Identität des Ortes — Lessing bedient sich hier schon wie später in *Minna von Barnhelm* des reizvollen, Ferne und Nähe verbindenden Gasthofmotivs —, sondern auch durch den umschließenden Rahmen: das Erleben des alten Vaters, der gekommen ist, um seine Tochter zurückzuholen und sie nur noch sterbend findet. Er spricht das erste und das letzte Wort. Beide handeln von seiner Tochter. Mit einer fast mathematischen Präzision ist die innere Mitte des Geschehens bezeichnet.

Auch Sara ist völlig untätig, wenn auch auf eine ganz andere Weise als Mellefont. Sie erleidet nur, was geschieht, — bis auf ihre einzige, alles lösende Handlung: sie zerreißt den Brief, in dem ihre Mörderin sich selbst bezichtigt. Und doch bildet sie von Anfang an in ihrer Untätigkeit im Gegensatz zu Mellefonts reiner Negativität den einen, zunächst unmerklichen, dann immer stärker ausstrahlenden Gegenpol der Kraft. Den anderen bildet Marwood, die fast allein im Stück Handelnde, eine hassende, verschlagene, eiskalte Schurkin, die doch eines Anteils von Mitleid sicher ist, da sie ja selbst im Tiefsten verletzt wurde. Erst von der, freilich grundverschiedenen, Kraft dieser beiden Frauengestalten hebt sich der zwischen ihnen stehende klägliche Mann in voller Schärfe ab: zwiespältig, haltlos und darum im entscheidenden Moment hilflos. Seine eigene Unentschlossenheit quält ihn, und darum quält er andere: *Ich will nicht, daß ein Mensch um mich glücklich sei* (I, 3). Er kann darum nicht der Träger der inneren Handlung sein, die vom äußeren Ablauf der Tragödie umschlossen ist. Es ergibt sich vielmehr aus der Konstellation der drei Gestalten, daß es zwei innere Handlungen sein müssen, die nebeneinander herlaufen, die Seelengeschichte der beiden Frauen.

Die Geschichte der Marwood ist eine Klimax der Rache. Sie ist dem treulosen Liebhaber zunächst nur nachgereist, um ihn wieder an sich zu bringen. Um

Mittel dazu ist sie nicht verlegen. Unter dem Feuerwerk von Argumenten, das sie vor ihm abbrennt, erscheinen auch höchst moralische. Aus ihrem Munde muß Mellefont hören, was für ein billiges und schlechtes Kunststück es war, die unerfahrene Sara zu verführen und dem Vater die einzige Stütze seines Alters zu rauben. Und sie hat sich mit Bundesgenossen umgeben, indem sie den alten Sampson nach dem Versteck der beiden Geflüchteten in Marsch gesetzt und ihre Tochter Arabella mitgebracht hat. Daß sie mit alledem nur ihre eigenen Zwecke verfolgte, zeigt das Wort über Sara, mit dem sie sich verrät: *Ihre Miß mag sehen, wo sie bleibt!* (II, 4). Sie empfindet ihre Bitten und weit angelegten Bemühungen deshalb auch als tief demütigend. *Ich will es ihm nicht vergeben, daß ich ihm fast zu Fuß gefallen wäre* (II, 5). Aus dieser Demütigung vor ihm und vor sich selbst gewinnt ihr Haß neue Nahrung. Er lodert auf, als Mellefont ihr noch einmal Widerstand leistet. Daß der unbesonnene Mordversuch an ihm mißlingt und sie nun gezwungen ist, das höchste Maß von Verstellung aufzubieten, steigert ihre Erbitterung wie ihre Entschlossenheit nur von neuem. *Ach, daß unsere Kräfte nicht so groß sind als unsere Wut! . . . Ich gebe mein Vorhaben nicht auf. Wenn ich ihn nur erst sicher gemacht habe!* (II, 8).

In einer Unterredung, in der sie unter falschem Namen auftritt, versucht sie den Bund der beiden nun von der anderen Seite her aufzulösen und Sara in ihrer Liebe zu Mellefont wankend zu machen. Als das Gespräch eine Wendung nimmt, die sie nicht vermuten konnte, läßt sie sich dazu hinreißen, sich ihr zu entdecken. Damit ist ihr Spiel verloren. Sie sieht nur noch den Ausweg in den Mord. Ein unwiderstehlicher Trieb und kalte Besinnung vereinigen sich in dem Entschluß dazu. *Ich muß weder mich noch sie zu sich selbst kommen lassen* (IV, 9). Sie führt ihre Rolle durch bis zu teuflischer Größe: *Rache und Wut haben mich zu einer Mörderin gemacht; ich will aber keine von den gemeinen Mörderinnen sein, die sich ihrer Tat nicht zu rühmen wagen*, schreibt sie in dem Briefe an Mellefont, den sie bei ihrer Flucht hinterläßt (V, 10).

Die Gestalt der Marwood ist sicherlich mit grellen Farben gemalt, die uns heute schwer erträglich sind. Aber es ist eindrucksvoll, wie alles, was ihr begegnet: ihr Verschmähtsein, der Zwang, sich zum Bitten und zu allen möglichen Listen zu demütigen, ihr zweimaliger Mangel an Selbstbeherrschung, der den Vulkan unter ihrer kalten Berechnung ahnen läßt, und andererseits die Wehrlosigkeit und innere Unantastbarkeit ihrer Gegnerin, dazu dient, das Feuer des Hasses zu schüren und den Entschluß zur Rache zu härten. Bei manchen Gewaltsamkeiten der Handlung ist es doch ein in sich geschlossener, unausweichlich erscheinender Ablauf des seelischen Geschehens, in dem sie die Handelnde und ebenso sehr die Getriebene ist.

Dieser psychologische Prozeß hebt sich deutlich ab von der reinen Charakteranalyse bei der Gestalt Mellefonts. Sie bleibt ganz zuständlich. An ihm geschieht so gut wie nichts — bis hin zu seiner letzten Handlung, die ein Akt der Negation ist, das genaue Gegenteil zur letzten Tat Saras.

Neben beiden läuft die eigentliche, diesem Stück eigentümliche innere Handlung, die Seelengeschichte Saras. Auch sie ist natürlich ein Prozeß, den man psychologisch beschreiben kann. Aber er unterscheidet sich von dem an Marwood geschilderten Prozeß dadurch, daß er aus sich allein nicht verständlich ist, sondern daß eine andere Dimension mit hineinwirkt, daß er nach einem Transzendenten hin offensteht. Es ist ein religiöses Geschehen: die Erfahrung und Entfaltung der Vergebung. Sie ist die innere Gegenbewegung zum sichtbaren Ablauf der Tragödie. Sie führt in der äußeren Niederlage zum inneren Siege und zur Versöhnung über all dem Unheil, das Schwäche und Haß angerichtet haben.

Sara ist die Trägerin dieser Handlung. Aber der, welcher ihr den Sinn dafür erschließt, ist der alte Diener Waitwell, die im schönsten Sinne des Wortes einfachste, von allen allein in sich ruhende Gestalt des Stückes. Das fast allgemein verkannte Kernstück der inneren Handlung ist infolgedessen das lange Gespräch zwischen beiden im 3. Auftritt des III. Aktes; auch äußerlich also das Mittelstück des Geschehens, die innere Mitte andeutend[2].

Der ausweglose Zwiespalt, in dem Sara sich befindet, ist dem Zuschauer längst deutlich. Sie bereut ihren Schritt und kann ihn doch nicht bereuen. Ihre unveränderte Liebe zu Mellefont und das Bewußtsein der Schuld, die sie vor Gott und ihrem Vater auf sich geladen hat, stehen hoffnungslos widereinander. Es bedürfte gar nicht des vorahnenden Traumes, mit dem Lessing das dramatische Geschehen allzu direkt symbolisch zusammenschließt (I, 7 und IV, 8), um zu erkennen, daß Sara innerlich zerrüttet ist und irgendeiner Katastrophe entgegentreibt. Sie sucht die Schuld allein bei sich. Sie kann Mellefont, so zweideutig sein Verhalten ist, nur mit den Augen der Liebe sehen, sich selbst nur mit denen der größten Strenge. Sie weiß etwas von den kosmischen Ausmaßen, welche die Gewissensanfechtung annehmen kann. Luther hat oft von ihnen gesprochen: von dem raschelnden Blatt, vor dem ein geängstigtes Gewissen erschrecken kann, oder im Anschluß an die Angst des Propheten Jona vor dem Rauschen des stürmischen Meeres: „*Er fühlet im Gewissen, wie das Meer mit seinen Wellen und Wogen Gott und seinem Zorn dienen, zu strafen die Sünde ... Denn so deucht ihn und er fühlet sich also, als gingen alle Wasser in Himmel und Erden über ihn und wäre sonst*

[2] Als einziger hat, soweit ich sehe, trotz seiner verfehlten Gesamtdeutung (s. o. S. 385) Fritz Brüggemann das Gewicht der Szene empfunden. Er nennt sie die „entwicklungsgeschichtlich allerinteressanteste des ganzen Stückes" (S. 74), ohne das allerdings näher auszuführen. Er tritt damit in erklärten Gegensatz zu allen anderen Kritikern, etwa zu dem grotesken Urteil von Waldemar Oehlke: „In dem 3. Aufzuge des III. Aktes, dem langweiligsten im ganzen Stück, muß sie (Sara) andere Zuhörer als den braven Waitwell durch den eintönig plätschernden Strom ihrer sittlichen Erwägungen zur Verzweiflung bringen" (*Lessing und seine Zeit* I, 1919, S. 298). Auch Otto Mann in seiner unvergleichlich tiefer als alle anderen eindringenden Interpretation des Werkes, auf die ich noch zu sprechen komme (s. u. S. 393 ff.), gibt der Szene nicht die Bedeutung, die ihr gebührt. Er hat aber selbstverständlich darin recht, daß Gustav Freytags schulmäßige Dramentheorie mit dem „Gipfel im 3. Akt" hier unanwendbar ist (*Lessing*, 1949, S. 238f.). Der Akt treibt nicht den tragischen Konflikt auf die Höhe, sondern er bildet die innere Mitte und Wende, welche die Lösung vorbereitet. Das Gespräch bedarf daher der Ruhe und Länge.

niemand, den Gottes Zorn drücket denn ihn, sondern alle Kreaturen mit Gott wider ihn.[3] So schaudert es Sara bei dem Gedanken, jetzt, wo sie mit Gott noch im Zwiespalt ist, über See reisen zu müssen. *Dessen Herz muß ruhiger oder muß ruhloser sein als meines, welcher nur einen Augenblick zwischen sich und dem Verderben mit Gleichgültigkeit nichts als ein schwankendes Brett sehen kann. In jeder Welle, die an unser Schiff schlüge, würde mir der Tod rauschen; jeder Wind würde mir von den väterlichen Küsten Verwünschungen nachbrausen, und der kleinste Sturm würde mich ein Blutgericht über meinem Haupte zu sein dünken* (I, 7). *Ach, wenn Sie es wüßten, welche Reue, was für Gewissensbisse, was für Angst mich mein Irrtum gekostet,* sagt sie später, als sie auf diese, inzwischen überwundene Stufe ihres Weges zurückblickt (IV, 8). Nicht nur die Ruhe des Herzens, sondern die *ewigen Güter* scheinen ihr verloren. Nichts kann sie darum mehr aufbringen als die gut gemeinte Tröstung Mellefonts: *Ach, Sara, wenn Ihnen die zeitlichen Güter so gewiß wären, als Ihrer Tugend die ewigen sind — — Meiner Tugend? Nennen Sie mir dieses Wort nicht! Sonst klang es mir süße, aber itzt schallt mir ein schrecklicher Donner darin!* (I, 7). In dieser Verzweiflung flüchtet sie in die Hoffnung, dadurch zu einer Beruhigung ihres Gewissens zu kommen, daß ihr Liebesverhältnis durch die Heirat legalisiert wird. Sie will nach außen hin keinerlei Gebrauch davon machen und keinen anderen Vorteil daraus ziehen *als die Beruhigung meines Gewissens.* Denn nur so glaubt sie mit dem Gesetz Gottes, *der die geringsten Übertretungen seiner Ordnung zu strafen gedrohet hat,* wieder in Einklang zu kommen. Aber diesen Ausweg verweigert ihr Mellefont unter immer neuen Ausflüchten.

In dieser inneren Verfassung trifft sie der alte Waitwell und bringt sie langsam dazu, zu begreifen, daß es einen anderen, noch besseren Weg und daß es nur diesen gibt: die Vergebung ihres Vaters für sie beide und die Rückkehr zu ihm. Das Gespräch verläuft in einem schön aufgebauten Stufengang.

Zunächst kann sich die verlorene Tochter nur mit allen Fasern gegen diese Botschaft des Dieners sträuben. Daß der Vater sie unverändert liebt, erhöht nur ihre Schuld. *Er ist noch der zärtliche Vater? So liebt er mich ja noch? So muß er mich ja beklagen? Nein, nein, das tut er nicht; das kann er nicht tun! Siehst du denn nicht, wie unendlich jeder Seufzer, den er um mich verlöre, meine Verbrechen vergrößern würde? .... Zu Tränen hat er es nicht kommen lassen. Nicht wahr, Waitwell, zu Tränen hat er es nicht kommen lassen?*

Sie billigt dem Vater das volle Recht zu, ihr zu zürnen. Ja, sie würde es nicht ertragen, wenn er es nicht täte. *Einen Vater wie ihn zu betrüben: dazu habe ich noch den Mut gehabt. Allein ihn durch diese Betrübnis, ihn durch seine Liebe, der ich entsagt, dahin gebracht zu sehen, daß er sich alles gefallen läßt, wozu mich eine unglückliche Leidenschaft verleitet: das, Waitwell, das würde ich nicht ausstehen.*

[3] *Der Prophet Jona ausgelegt* (1526), Weimarer Ausgabe 19, S. 226f.

Darum kann sie es nicht glauben, daß es dem Vater ernst ist mit seiner Vergebung. Er müßte sich dieser augenblicklichen Regung einmal vor sich selbst schämen. Wenn sie von der Freiheit, die er ihr gibt, zu sein, was sie ist — die Gattin ihres Verführers —, Gebrauch machte, so müßte es ihn eines Tages reuen und unglücklich machen. Aber sie kann ihr Glück nicht auf Kosten seines Unglücks genießen. *Wenn mein Vater durch mich unglücklich sein muß, so will ich selbst auch unglücklich bleiben. Ganz allein ohne ihn unglücklich zu sein, das ist es, was ich jetzt stündlich von dem Himmel bitte; glücklich aber ohne ihn ganz allein zu sein, davon will ich durchaus nichts wissen.*

Nur der List Waitwells, daß der Brief gar nicht, wie er zunächst aus Schonung gesagt habe, Liebe und Vergebung, sondern väterlichen Zorn enthalte, gelingt es, sie zum Lesen zu bewegen. Den zu hören, ist sie bereit. *Ich werde ihn nach aller seiner Stärke empfinden.*

Waitwell sucht den Betrug, den sie schon bei der Anrede des Briefes durchschaut, dadurch auszugleichen, daß er ihr zeigt: sie kann ihre Schuld ja wiedergutmachen, wenn sie erst einmal die Vergebung des Vaters angenommen hat. *Wenn der Vater den Fehler verzeiht, so kann ja das Kind sich wohl wieder so aufführen, daß er auch gar nicht mehr daran denken darf . . . Ich sollte meinen, Sie müßten auch daran denken, wie Sie das, was geschehen ist, wieder gut machten. Und wie wollen Sie es denn wieder gut machen, wenn Sie sich selbst alle Gelegenheit dazu benehmen? Kann es Ihnen denn sauer werden, den andern Schritt zu tun, wenn so ein lieber Vater schon den ersten getan hat?*

Aber Sara weist — das ist bemerkenswert — diese Überlegung leidenschaftlich ab: *Tut er denn nur den ersten Schritt? Er muß sie alle tun: ich kann ihm keinen entgegen tun. So weit ich mich von ihm entfernt, so weit muß er sich herablassen. Wenn er mir vergibt, so muß er mir mein ganzes Verbrechen vergeben und sich noch dazu gefallen lassen, die Folgen desselben vor seinen Augen fortdauern zu sehen. Ist das von einem Vater zu verlangen?*

Erst mit einem letzten Mittel gelingt es dem alten Waitwell, sie von der Wahrheit der Vergebungsbotschaft, die er ihr bringt, zu überzeugen. Wenn sie sich ein Gewissen daraus macht, sie anzunehmen, so denkt sie nicht daran, daß vergeben zu können kein saures Geschäft, sondern unendliche Freude ist. Er selbst habe leider in seinem Leben nur wenig Gelegenheit dazu gehabt, erinnere sich aber noch immer gern daran. *Ich fühlte so etwas Sanftes, so etwas Beruhigendes, so etwas Himmlisches dabei, daß ich mich nicht entbrechen konnte, an die große, überschwengliche Seligkeit Gottes zu denken, dessen ganze Erhaltungen der elenden Menschen ein immerwährendes Vergeben ist . . . Und nun, Miß, wollen Sie denn eine so große Wollust Ihrem Vater nicht gönnen? — Ach! Rede weiter, Waitwell, rede weiter! — Ich weiß wohl, es gibt eine Art von Leuten, die nichts ungerner als Vergebung annehmen, und zwar weil sie keine zu erzeigen gelernt haben. Es sind stolze, unbiegsame Leute, die durchaus nicht gestehen wollen,*

daß sie unrecht getan. Aber von der Art, Miß, sind Sie nicht. Sie haben das liebreichste, zärtlichste Herz, das die beste Ihres Geschlechts nur haben kann. Ihren Fehler bekennen Sie auch. Woran liegt es nun also noch?

Der Dialog schließt dann reizend: *Lieber, alter Vater, ich glaube du hast mich überredet. — Ach Gott, wenn ich so glücklich gewesen bin, so muß mir ein guter Geist haben reden helfen. Aber nein, Miß, meine Reden haben dabei nichts getan, als daß sie Ihnen Zeit gelassen, selbst nachzudenken und sich von einer so fröhlichen Bestürzung zu erholen.*

Diese Stufenfolge von der leidenschaftlichen Abwehr bis zum Glauben, von der Stimme des Gewissens, die den väterlichen Zorn nur bestätigen kann, ja ihn fordert, wenn er nicht da ist, bis zu der so schwer errungenen Freiheit, das Vergebungswort anzunehmen, ist eine genaue Anwendung der seelischen Erfahrungen, welche der lutherische Rechtfertigungsglaube umschließt. Am Anfang muß das stehen, was Luther zur iustificatio dei passiva, zur Rechtfertigung Gottes durch den Menschen, rechnete: daß Gottes richtendes Urteil über uns von unserem Gewissen als gerecht bestätigt wird. Immer wieder prägt es Luther ein, daß es keine Rechtfertigung für den Sünder geben kann, wenn er nicht mit dem Psalmisten bekennt: *An dir allein habe ich gesündigt und übel vor dir getan, auf daß du recht behaltest in deinen Worten* (Ps. 51,6. Röm. 3,4). Aber gerade dem, der dies aufrichtig bekennt, erscheint die Botschaft von der Vergebung besonders unglaubhaft. Das wache, zarte Gewissen, ohne das der Mensch seine Schuld nicht einsieht, kann zugleich zum letzten, schwersten Hindernis für die Liebe Gottes werden, die den verlorenen Sohn heimholen möchte. Darum war es für Luther und die lutherische Kirche eine der vornehmsten Aufgaben der Seelsorge, das verzagte, das im alten Sinn des Wortes „blöde“ Gewissen zu überwinden und ihm Mut zu machen, die ausgestreckte Hand Gottes zu ergreifen. Dazu diente das eindringlich ausgemalte Bild des liebenden, uns mit seinen Gaben und seiner Gnade überschüttenden Gottes, den Luther *eitel Brunst und einen glühenden Backofen voller Liebe* nennen konnte; einen Gott, *der gerne gibt, und seine Lust und Freude ist, zu geben, lauter umbsonst, ohn alles Gesuche*[4]. Und dazu gehörte die Predigt von der Freude im Himmel über einen Sünder, der Buße tut, vor 99 Gerechten (Luk. 15,7). Lessing kannte aus zahlreichen Predigten und Bibelauslegungen das Phänomen des angefochtenen Gewissens und das seelsorgerliche Bemühen, es durch den Hinweis auf die Liebe Gottes zum Schweigen zu bringen. Er kannte sicherlich auch die gesteigerte Form, in der die Freude des vergebenden Gottes im Pietismus vor allem der Brüdergemeine affektreich als Lust und Seligkeit ausgemalt wird.

[4] *Predigt 1532.* WA 21; 425, 13. *Sommerpostille* WA 36; 482, 33.

Barmherzig, gnädig, geduldig sein,
uns täglich reichlich die Schuld verzeihn,
heilen, stilln und trösten, erfreun und segnen
ist deine Lust.[5]

Ein solcher Vers von Christian Gregor, neben Zinzendorf dem wichtigsten Dichter der Brüdergemeine, läßt den leichten herrnhutischen Zug über der Gestalt Waitwells spüren, der so gut zu Lessings Hochschätzung der Herrnhuter paßt. Er ist freilich nur eine besondere Tönung des überhaupt in der lutherischen Rechtfertigungspredigt geschilderten Geschehens zwischen Gott und dem bereuenden Menschen. Lessing überträgt es hier auf die Heimkehr der verlorenen Tochter zu ihrem irdischen Vater. Aber hinter diesem steht doch immer der himmlische, dessen Ordnung sie durch ihren Fehltritt verletzt hat. Und wenn sie davon spricht, daß ihr Vater alle Schritte ihr entgegen tun und sich so weit zu ihr herablassen müsse, wie sie sich von ihm entfernt habe, so drückt sie ihre Not in einer völlig religiösen Sprache aus. Daß ihr Vater ihr in Wirklichkeit gar nicht zürnt, sondern daß sie seinen Zorn nur als selbstverständlich voraussetzt, ja fordert und an seine Vergebung zunächst nicht glauben kann und will, ist ein Zeichen für die Unbestechlichkeit ihres Gewissens. Der Schein, mit dem sie sich selbst die Wahrheit verdeckt, ist der gleiche, den die Seelsorge dem angefochtenen Gewissen aufzuhellen bemüht ist: daß Gott längst nicht mehr zürnt und daß das Schreckbild, vor dem es sich fürchtet, ein Ausfluß seiner eigenen moralischen Logik ist. Der Angefochtene kann aus dieser scheinbar so folgerichtigen Zuordnung von Schuld auf seiner und Zorn auf der anderen Seite nur durch den befreienden Schritt in die Wirklichkeit herauskommen. Aber dazu kann er nur *überredet* werden, wie Sara von dem alten Waitwell.

Auf dem in diesem Gespräch gelegten Fundament beruht alles Weitere. Es zeugt für die Echtheit von Saras Erleben, daß der Überschwang der Freude über die empfangene Vergebung mit der wieder aufwachenden Stimme des anklagenden Gewissen wechselt. Ist, was sie erfahren hat, nicht nur ein Traum? Wieviel hätte gefehlt, daß sie durch den Kummer, den sie dem Vater zugefügt hat, seine Mörderin geworden wäre! Und jedenfalls wird sie ihm doch Jahre des Lebens damit geraubt haben (IV, 1). Darum bedarf — und auch das entspricht der Rechtfertigungspredigt und den Erfahrungen der Seelsorge — die Vergebung der immer neuen Bekräftigung: *Wiederhole mir alles, was du mir vor einigen Stunden Tröstliches sagtest. Wiederhole mir, daß mein Vater versöhnt ist und mir vergeben hat. Wiederhole es mir und füge hinzu, daß der ewige, himmlische Vater nicht grausamer sein könne* (V, 8).

Der empfangenen Vergebung entspringt das eigene Vergeben. Die sterbende Sara zerreißt den Brief, in dem sich Marwood als Giftmörderin bekennt, das

[5] Gesangbuch der Brüdergemeine Nr. 537, 4.

unentbehrliche Beweismittel, mit dem man sie vor Gericht ziehen könnte, wie es Mellefont fordert. Sara denkt anders: *Ich sterbe und vergeb' es der Hand, durch die Gott mich heimsucht.* Und sie endet in einer Haltung, in der sie wie auch der wahre Glaube ein scheinbar Doppeltes zur Einheit verbindet: die vollkommene Freiheit des Kindes, das der Liebe des Vaters so sicher ist, daß es darüber wie über ein Erbe verfügt: *Da mich mein Vater liebt, warum soll es mir nicht erlaubt sein, mit seiner Liebe als mit einem Erbteile umzugehen? Ich vermache diese Liebe Ihnen* [Mellefont] *und Arabellen;* und die vollkommene Beugung unter die heimsuchende Hand Gottes: *Wer wollte die Fügungen des Höchsten zu richten wagen?* Ja, sie versteht ihr frühes Sterben als ein gnädiges Bewahren: *Die bewährte Tugend muß Gott der Welt lange zum Beispiel lassen, und nur die schwache Tugend, die allzu vielen Prüfungen vielleicht unterliegen würde, hebt er plötzlich aus den gefährlichen Schranken* (V, 10).

Die innere Geschichte der Miß Sara Sampson ist eine Dramatisierung der fünften Bitte des Vaterunsers: „Vergib uns unsere Schuld, wie wir vergeben unseren Schuldigern." Das Trauerspiel ist ein Zeugnis dafür, wie selbstverständlich Lessing in diesem aller dogmatischen Spekulation und darum auch allen rationalen Einwänden entzogenen Kernstück der christlichen Verkündigung noch zuhause ist. Er beherrscht die Welt des Vergebungsglaubens aufs genaueste und entnimmt ihr den Stoff für eine der reinsten Gestalten, die er geschaffen hat. Miß Sara Sampson unterscheidet sich damit von anderen Gestaltungen des Tragischen. Ihr innerer Sieg ist nicht gegründet auf eine stoische Unerschütterlichkeit, auf eine heroische Überlegenheit über das Schicksal oder auf eine grenzenlose Liebe. Man verfehlt den Kern von Saras Gestalt, wenn man wie Waldemar Oehlke ihr Geheimnis finden will in der „einfachen Liebe des einfachen Herzens, die so unbedeutend ist, daß sie nur folgt, nicht führt, und so gewaltig, daß sich die Welt mit allen Freuden, Formen und Rücksichten vor ihr in den Staub wirft".[6] Das sind Worte, die Sara ebenso heftig zurückweisen würde wie Mellefonts Reden von ihrer Tugend. Ihre Kraft ruht durchaus nicht in ihrer eigenen Liebe, die gewiß tief und leidenschaftlich ist, aber eben darum sie in den ausweglosen Konflikt zwischen dem Vater und dem Geliebten bringt. Sondern sie empfängt ihre Kraft und Sicherheit dadurch, daß sie gegen den Widerstand des eigenen Herzens die Liebe und Vergebung eines anderen anzunehmen wagt. Dadurch wird sie frei und vermag sie das Verhängnis nicht nur zu ertragen, sondern den Konflikt wirklich zu lösen.

Daß der Konflikt gelöst und nicht nur erlitten und ertragen wird, macht auch das Verhältnis des Stückes zur Idee des Tragischen aus. Die bedeutendste Anwendung auf *Miß Sara Sampson* hat diese Idee in dem gedankenreichen Kapitel von Otto Manns *Lessing* (1949) gefunden, an dem ich darum, zustimmend und fragend, meine Anschauung zu verdeutlichen versuchen möchte. Mann durch-

[6] Ausgabe von Petersen und Olshausen 1, S. 225.

stößt mit einer wohltuenden Entschiedenheit die nur soziologische Betrachtung des Stückes wie auch jede moralisierende und idealisierende Deutung seiner Titelgsetalt. Mit vollem Recht ordnet er es ein in Lessings Abkehr von dem Stoizismus der französischen Tragödie. „Durch die Tragödie mehr den Menschen bewundern als Gott fürchten zu lernen, wäre nicht im Geschmack Lessings gewesen" (S. 243). Infolgedessen reicht auch eine bloße psychologische Würdigung der Charaktere, so hoch diese ersten Schöpfungen seiner dramatischen Kraft auch zu schätzen sind, nicht aus. „Lessing malt nicht mehr und nicht stärker, als er als Tragiker benötigt. Denn nicht der tragische Mensch erscheint, sondern der Mensch in seiner Tragödie" (S. 241). Sie gründet in der „Unentrinnbarkeit seiner Lage", in die er nicht ohne eigenes Tun und doch nicht eigentlich durch seine Freiheit hineingerät, „sondern durch ein Tun, das insofern jenseits seiner Freiheit steht, weil es mit seinem Handelnmüssen eins ist. Entrinnen kann hier nur, wer nichts tut. Wer etwas tut, und der Mensch muß dies, kommt in die Region des Scheiterns. Das Scheitern ist die Grundform des Daseins, wir sind im Dasein als Scheiternde" (S. 231f.). Wir brauchen als Menschen gar nichts besonders Böses, sondern nur das jeweils Natürliche zu tun und geraten damit in unentrinnbare Verhängnisse. „Es ist einfach unsere Endlichkeit, die sich im Tun und Lassen offenbart. Wir sind, von uns aus gesehen, nicht imstande, das Scheitern zu vermeiden" (S. 233). Der Mensch geht — wie Oedipus, den Mann zum Vergleich heranzieht, — blind in sein Schicksal und ahnt nichts von dem, was seinem Tun entspringen wird. In allem Beginn ist schon ein unsichtbares Ende gesetzt. In der ersten freundlichen Aufmerksamkeit des alten Sampson gegen Mellefont, in dem Brief, den er seiner Tochter schreibt, statt sofort zu ihr zu eilen, in dem Entschluß Mellefonts, Marwood ihre Tochter zu rauben, — in alle dem ist schon, ohne daß einer es ahnen kann, das Ende Saras als unausweichliche Folge enthalten. Das Tragische, „das zu Fürchtende", ist also die Lage, in der wir stehen. Lessing „zeigt nicht das Tragischwerden von Mellefont und Marwood aus eigener Wurzel, sondern er zeigt alle Menschen unter der Gewalt des zu Fürchtenden, Sara, die Unschuldigste, zuerst. Es handelt sich um unsere Lage im Sein. Das zu Fürchtende spricht das entscheidende Wort. Der Mensch gibt nur Antwort. Diese ist das Leiden" (S. 241). Sara wird darum zur Heldin des Stücks, weil sie nicht nur das schuldloseste Opfer, sondern weil sie die Leidensfähigste ist und am Schluß in die ganze Größe des Leidens hineinwächst.

Manns Deutung beschreibt sehr eindrucksvoll den ehernen, Furcht erregenden Zusammenhang alles Geschehens in Lessings Trauerspiel, einen Zusammenhang nicht nur des Dramas, sondern alles Lebens. Nichts ist ohne Folgen, ein Verhängnis erwächst aus dem andern. Niemand will eigentlich wirklich, was geschieht. Nur der Zuschauer sieht mit Schrecken heraufziehen, wofür die handelnden Personen noch blind sind. Und ebenso kann über die Tiefe und Reinheit von Saras Leiden kein Wort zu viel gesagt werden.

Und doch trifft dies alles noch nicht den Kern von Lessings Drama[7]. Die eigentliche innere Handlung, die Seelengeschichte Saras, läuft durch diese Mechanik des Geschehens mitten hindurch ihren eigenen Weg. Sara ist keineswegs bloß das schuldloseste Opfer noch die nur Scheiternde und Leidende. Sondern sie weiß sich als die Schuldigste. Für sie steht am Anfang alles Geschehens ihre Schuld, und darum wird sie mühelos mit der Schuld fertig, die ihr angetan wird. Sie scheitert nur äußerlich, durch ihr frühes Sterben. In Wirklichkeit aber siegt sie, und zwar nicht nur innerlich, sondern so, daß sie den unlösbaren Konflikt löst. Sie leidet nicht nur, sondern sie handelt schließlich auch. Ja, alle Gegenkraft, die dem Fürchterlichen wehrt, geht von ihr aus. So wird das Verhängnis nicht nur im Leiden ertragen, sondern für alle Beteiligten wirklich zu Ende gebracht. Auch dem Zuschauer wird jedes richtende Wort über die Schuldigen damit unmöglich gemacht.

Darum wird man nicht sagen dürfen, daß Lessing mit Miß Sara Sampson „eine aus der Antike geschöpfte Tragödie“ gegeben habe (S. 226). Der von ihm gewählte innere Prozeß: das Vergebung Annehmen und Gewähren, entzog sich der antiken Kategorie des Tragischen. Mann hat schön verdeutlicht, daß in der griechischen Tragödie, etwa dem König Ödipus, alles Verhängnis daraus erwächst, daß immer das Natürliche getan wird. Ödipus hört, daß er nicht der Sohn seiner Eltern ist, und tut das Natürliche: er befragt seine Eltern, dann das Orakel, weicht aus dem Gebiet, wo ihm die angekündigte Gefahr des Vatermordes erwächst usw. Er tut nichts, was sich nicht jeweils aus der Situation ergibt, — und rückt damit der Katastrophe Schritt um Schritt näher. Aber dies Verständnis läßt sich auf Miß Sara Sampson nicht übertragen. Es ist aufschlußreich, daß die Worte, welche Mann den Vergleich mit Ödipus nahelegten, aus dem Munde des verzeihenden Vaters stammen: *Es war natürlich, daß ihm die dankbare Aufmerksamkeit, die ich für ihn* [Mellefont] *bezeigte, auch die Achtung meiner Tochter zuziehen mußte. Und es war eben so natürlich, daß sich ein Mensch seiner Denkungsart durch diese Achtung verleiten lassen mußte, sie zu etwas Höherem zu treiben* (III, 1). Diese Worte sind nur ein anderer Ausdruck für die väterliche Vergebung. Weder Mellefont, der sich ersticht, um seine Schuld zu sühnen, noch Sara, die von den Qualen ihres Gewissens umgetrieben ist, bis sie an die väterliche Verzeihung glauben lernt, könnten und würden so sprechen. Sie wissen, daß sie mehr als das in der Situation Gegebene getan haben. Mellefont weiß es freilich erst, als es zu spät ist. Und er zeigt sich noch einmal in seiner reinen, von Lessing meisterhaft durchgeführten Negativität: er begreift nicht, daß nichts mehr zu sühnen ist, daß nur noch Wunden geheilt, keine neuen mehr geschlagen werden dürften. Es ist wahr, daß sein Tod, der Selbstmord „eines

[7] Wesentlich genauer erfaßt ihn die schöne, z. T. auch Anregungen Manns aufnehmende Würdigung, die Gerhard F. Hering Lessings Stück zur Erinnerung an seine Entstehung vor 200 Jahren in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 2. Nov. 1955 gewidmet hat. Sie war mir eine dankbar begrüßte Bestätigung meiner Auffassung.

der frühesten Selbstanalytiker unserer Dichtung" sinnvoll ist (G. F. Hering); aber nur sinnvoll in sich selbst, nicht im Sinne Saras und ihres Erlebens. Indem er sich im Tode mit ihr vereint, scheidet er sich in Wahrheit von ihr, wie er ja im Grunde trotz aller Liebe immer von ihr geschieden war.

Der Satz Manns: „Alles geht seinen natürlichen Gang. Doch sehen wir ein Ziel sich nähern, vor dem wir zurückbeben" (S. 237), ist wahr, doch nur von außen, vom Zuschauer her gesehen. Vielleicht wechseln wir überhaupt zu leicht vom Blickpunkt des Dichters, dem nachzudenken wir uns zuerst aufgefordert fühlen sollten, in die Rolle des Zuschauers. Der Dichter lebt in seinen Gestalten, nicht in der Reflexion, die sie auslösen. Von innen, vor allem von der entscheidenden Gestalt Sara her gesehen, ist in den natürlichen Gang der Dinge ständig das Bewußtsein eingeschlossen, daß sie an ihm an den wesentlichen Punkten schuld ist. „Natürlich" könnte für sie dann nur heißen: so muß es kommen, wenn man die Ordnungen Gottes verletzt hat. Der Mensch scheitert nicht nur an seiner Situation, seiner Endlichkeit, sondern an sich selber und bedarf der Verzeihung.

Diese Einsicht ist mehr als Leiden. Sie sprengt den Begriff des Tragischen, weil sie die zum Konflikt treibenden Zwangsmächte überwindet und ihn endgültig aus der Welt schafft. Lessings künstlerische Leistung liegt darin, daß er uns zwar die verhängnisvolle Verknüpfung im Gang der einmal geschehenen Dinge erleben läßt und doch unbeirrt darin das eigentliche Thema seiner Darstellung durchführt: die Verhängnis und Schuld lösende Kraft der Vergebung, die Sara an sich selbst erfährt und an anderen übt.

Der Malteser in Hofmannsthals „Andreas“

von

Theodor Wieser (Zürich)

Wer das Romanfragment *Andreas* aus dem literarischen Nachlaß Hugo von Hofmannsthals einmal gelesen hat, mag die dunkle Gestalt des Malteserritters, die gegen das zufällige Ende hin auf dem verwirrenden, fast überbesetzten Schauplatz der Stadt Venedig auftaucht, bald aus seinem Gedächtnis verloren haben. Der eingeschobene Bericht über die Episode auf dem Finazzerhof, diesem reinen Abbild einfachen, der Natur verbundenen Menschentums, steht unvergeßlich in der Mitte des Bruchstücks und überstrahlt die phantastischen Begegnungen auf dem lockeren Boden der Lagunenstadt. Auch dem Neuankömmling Andreas Ferschengelder drängen sich ja in seinem Zimmer im verfallenen Palast des Grafen Prampero jene Erlebnisse der Reise durchs Gebirge unwiderstehlich und mit allen Einzelheiten in die Erinnerung, bevor er dann in den Strudel der venezianischen Begegnungen hineingerissen wird. Veröffentlichte und unveröffentlichte Aufzeichnungen zur Fortsetzung des Romans zeigen aber, daß der Ritter im schwarzen Kleid der Malteser für die Person und das Schicksal des jungen Wieners große Bedeutung gewinnt und in die gesamte Konstellation der Gestalten des venezianischen Aufenthalts einbezogen wird[1]. Der Ritter führt den Jüngling zu einem gesteigerten, höheren Leben. Da der Malteser zudem mit Maria, der geistigen Hälfte des gespaltenen Doppelwesens Maria-Mariquita, verbunden ist, kommt ihm eine weitere Funktion im Plan des Romans zu.

Die Notizen über den Malteser bestimmen aber nicht nur die Stellung der Gestalt in der Konstellation der Erzählung. Darüber hinaus dient die Figur dem Dichter zur Selbstbesinnung und Selbstbestimmung in seiner Zeit. Autobiographisches fließt ein, indem die Existenz des einsamen Maltesers zu einer Daseinsmöglichkeit Hofmannsthals selbst wird. Wie der Magier, der Verschwender oder der Abenteurer innere Möglichkeiten Hofmannsthals darstellen, so lebt der Dichter auch im Malteserritter Sacramozo. Die vorliegende Erkundung versucht in diesem Sinne zu zeigen, daß Sacramozo kein zufälliger Gehilfe auf Andreas' Bildungsreise ist, sondern daß sein Wesen und seine Probleme mitten in die Anliegen der geistigen Welt Hofmannsthals hineinführen.

*

Schon am ersten Tag seines Aufenthalts in Venedig begegnet Andreas allen Personen, die für sein Schicksal in der Stadt bestimmend sind. Er bezieht ein

[1] Dem Herausgeber der Gesammelten Werke Hofmannsthals, Dr. Herbert Steiner, der mir beim Einblick in die Aufzeichnungen des Dichters in Harvard behilflich war, bin ich sehr zu Dank verpflichtet. Die Aufzeichnungen zum *Andreas*, von denen der größte Teil aus der Zeit der Niederschrift des Fragments gedruckt ist, erstrecken sich bis ins Todesjahr des Dichters.

Zimmer bei der gräflichen Familie Prampero und unterhält sich dort mit der tüchtigen Tochter Zustina, die ihm gute Ratschläge erteilt. Der Maler Zorzi bringt den jungen Reisenden zu Zustinas Schwester, der reizenden Nina, die reiche Verehrer hat. Auf dem Wege zu ihr ereignen sich aber die entscheidenden Begegnungen, zuerst mit dem Malteserritter, der den Jüngling beim ersten Wortwechsel bedeutungsvollster Aufmerksamkeit würdigt, und dann mit zwei Frauen, nämlich der *wunderbaren Freundin* Maria-Mariquita, deren Geheimnis Richard Alewyn zum erstenmal unter Beiziehung unveröffentlichten Materials geklärt und in den Zusammenhang von Romanfragment und Gesamtwerk gestellt hat[2].

Auf einem kleinen Platz schreibt der Malteser, ganz in Schwarz gekleidet, am Tischchen eines Kaffeehauses. Die Art, wie er dies tut, zeigt bereits das Wesentliche des Mannes: *Es war ein überlanger, schmaler Körper, der sich schreibend über das kleine Tischchen bog, unter welchem die langen Beine keinen Platz fanden als durch Bescheidenheit, überlange Arme, die sich notdürftig unterbringen konnten, überlange Finger, die den schlechten, ächzenden Federkiel führten* (*A.* 210)[3]. Zudem zerrt der Wind an den Briefblättern und macht das Geschäft des Maltesers noch schwieriger. Die Haltung des einsamen, im Schreiben verlorenen Mannes offenbart aber eine *Verbindlichkeit gegen die toten Gegenstände, die ihm so mangelhaft zu Dienst standen, ein Hinwegsehen über die Unbequemlichkeit der Lage, das unvergleichlich war* (*A.* 211). Er vergißt nicht einfach seinen unbequemen Schreibplatz, in Anspruch genommen von seinem Tun, sondern vergibt zudem den toten Objekten, die ihm schlechte Hilfe leisten. Der Malteser zeigt in seiner Haltung das Hinwegsehen über das Zufällige, die *Vernachlässigung des Niedrigen, das den hohen Stil ausmacht*[4]; Hofmannsthal illustriert dies im *Buch der Freunde* mit einem Wort Don Quixotes: *Bin ich als Ritter vielleicht verpflichtet, die Töne zu kennen und zu unterscheiden, welche von Walkmühlen herrühren und welche nicht?*[5]

Des Maltesers überlange, verstreckte Gestalt erinnert an den Ritter von der Mancha, vor allem aber ihre Disproportionen, über die Hofmannsthal schreibt:

[2] *Andreas und die 'wundersame Freundin'. Zur Fortsetzung von Hofmannsthals Roman-Fragment und zu ihrer psychiatrischen Quelle*, Euphorion 49, 1955, S. 446—482.

[3] Der *Andreas* wird zitiert nach dem Band *Erzählungen* 1945 der *Gesammelten Werke*, die im S. Fischer Verlag erscheinen. Auch die anderen Werke Hofmannsthals werden, soweit nichts anderes angegeben ist, nach der Ausgabe Steiners zitiert. Aus *Florindo und die Unbekannte*, der ältesten Fassung von *Cristinas Heimreise*, hat Hofmannsthal manches in die venezianischen Szenen des *Andreas* übernommen. Im frühen Lustspiel, das um 1907 entstand, als der Dichter die Arbeit am Roman begann (vgl. Alewyn a.a.O., S. 472, Anmerkung 73), steht Lavache als Vorläufer des Malthesers. In den Angaben zur ersten Szene, die sich auch vor einem Kaffeehaus abspielt, wird Lavache folgendermaßen charakterisiert: *ein Mann unbestimmten Alters in einem dürftigen, bis an den Hals zugeknöpften Mantel, der eifrig schreibt und eine große Menge beschriebenen Papieres vor sich hat* (*Lustspiele* I 9). Zu Beginn bittet er um mehr Papier, später bedankt er sich höflich beim Grafen Prampero, der seinen Hut aufhebt. Als einsam Schreibender wird Lavache weder in die Handlung noch in die Konversation vor dem Kaffeehaus einbezogen und verläßt später mit anderen Nebenfiguren den Schauplatz.

[4] Hofmannsthal, *Buch der Freunde*, Wiesbaden 1949, S. 104.

[5] Ebda. S. 104f.

Der Kopf war bei weitem zu klein für die Gestalt und die gelbliche, etwas leidende Miene so seltsam verzogen, daß Andreas der ungereimte Gedanke an das vertrocknete Gesicht einer toten Kröte durch den Sinn fuhr (*A.* 211). Dieses Mißverhältnis zwischen Kopf und Gliedmaßen kann wie jenes zwischen Gestalt und Schreibplatz nur durch *Verbindlichkeit* des Herzens überwunden werden. Sie spricht zu Andreas aus den Augen des Ritters, die er als schön empfindet und die damit im Gegensatz zu dem häßlichen Gesicht und dem überlangen Körper stehen. In den Notizen zum Roman umschreibt der Dichter diesen Gegensatz: *Erster Anblick des Maltesers: ein geahnter harmonischer Kontrast zwischen Erscheinung und Geist. Etwas Witziges um ihn, eben dieser Kontrast* (*A.* 245). Es ist der witzige Kontrast des Don Quixote, der einzig dadurch harmonisch wird, daß er vom Geist her überwunden wird und die *Verbindlichkeit gegen die toten Dinge*, so auch den eigenen Körper umfaßt. Darum glaubt Andreas später, wie der Ritter das Briefblatt entgegennimmt, *niemals eine wunderbarere Übereinstimmung zwischen der Haltung eines Menschen und dem Klang seiner Stimme wahrgenommen zu haben* (*A.* 213). Was als „schön“ und „häßlich“ bezeichnet werden soll, wird für Andreas plötzlich fragwürdig: *Andreas schwört sich, die Worte ‘schön’ und ‘häßlich’ mit Vorsicht zu gebrauchen* (*A.* 294). Im lyrischen Frühwerk Hofmannsthals mit den schönen Menschen und Dingen, mit den vielen Ästheten des Fin de siècle fehlt die seelenvolle Schönheit von Sacramozos Gesicht, in der die Häßlichkeit überwunden ist.

Daß der einsame Briefschreiber an seinem Tischchen ein Mann von hoher Art ist, erlebt Andreas durch den Kontrast mit der andern Gruppe vor dem Kaffeehaus. Ein reicher herzloser Grieche wird in unterwürfigster Weise von einem armen Neffen angebettelt; zum Schluß geht der Alte weg, ohne den Bittenden eines Blickes zu würdigen. Zorzi erzählt, daß sich dieses Schauspiel menschlicher Niedertracht täglich einige Male wiederhole. Für Andreas ist es unbegreiflich, daß in der Nähe eines Wesens wie Sacramozo ein so gemeines Schauspiel stattfindet. Während die menschliche Natur der beiden Griechen zum Tierischen erniedrigt ist — ihre Stimmen sind wie Fauchen und Winseln gegeneinander —, ist sie beim Malteser erhöht; das Wesenhafte spricht aus seiner ganzen Haltung. Wie er über das unzulängliche Mobiliar des Kaffeehauses hinwegsieht, so ignoriert er auch das böse Gezänk zwischen den beiden. Der Roman ist reich an Kontrasten, die in der Finazzer-Episode insbesondere dazu verwandt werden, das schwankende, ungesicherte Wesen des Andreas zu zeichnen.

Andreas eilt dem Malteser nach und überbringt ihm ein Briefblatt, das der Wind unter seinen Tisch geweht und das Zorzi dort entdeckt hat. Andreas fällt die Übereinstimmung zwischen Haltung und Stimme des Maltesers auf, der sich auf Deutsch, in der Sprache seiner Mutter, bei dem Jüngling bedankt. Die beiden Wesen begegnen sich; Andreas ist im tiefsten betroffen und erhöht: *In der Spanne eines Augenblicks fühlte sich Andreas mit Wohlwollen empfangen, in eine jede Fiber seines Wesens erhöhende Atmosphäre aufgenommen und wieder verab-*

schiedet. Er stand vor dem Fremden wie entseelt, sein Körper kam ihm plump und seine Haltung bäurisch vor. Aber jedes Glied seines Körpers wußte um jedes Glied und führte das Bild des hohen, in nachlässiger Bestimmtheit, in herablassender Verbindlichkeit sich leicht gegen ihn neigenden Gestalt ins Innere, wie eine Flamme auf Flamme bebte (*A.* 213f.).

Für Andreas ereignet sich das Wunder menschlicher Begegnung. Das Zusammentreffen mit dem Malteser scheint einer der unzähligen zufälligen „Kreuzwege" eines menschlichen Lebens; doch im Augenblick wird entschieden, daß es für den Jüngling schicksalhafte Bedeutung gewinnt. Gestalt und Geist werden in größter Intensität wahr- und aufgenommen, bevor der Eindruck noch durch Gespräch und Gewöhnung geschmälert und eingeordnet ist. Das erste Erkennen zweier Wesen in der Begegnung hat Hofmannsthal zeitlebens beschäftigt. Es ist für den Dichter ein von Geheimnis beladenes Ereignis, in dem er immer wieder die rätselhafte Verwobenheit alles Lebendigen, diesen Grundzug seiner Welt, besonders eindringlich erfährt. *Es ist in keinem Augenblick das Sinnliche so seelenhaft, das Seelenhafte so sinnlich als in der Begegnung. Hier ist alles möglich, alles in Bewegung, alles aufgelöst*[6], schreibt Hofmannsthal im Aufsatz *Die Wege und die Begegnungen*, der um den Sinn der Begegnung kreist. Andreas wird die Mischung des Seelisch-Sinnlichen gewahr, indem er sich *in eine jede Fiber seines Wesens erhöhende Atmosphäre aufgenommen* fühlt und später *jedes Glied seines Körpers* um jedes Glied des Maltesers weiß. In verkürzter Form beschließt der Dichter den Satz mit dem Bild: *wie eine Flamme auf Flamme bebte*. Die lebendigen Wesen zweier Menschen hatten sich für einen Augenblick vereinigt. Doch danach steht Andreas wie *entseelt* vor dem Malteser, sein Körper kommt ihm *plump*, die Haltung *bäurisch* vor. In der ersten Begegnung hat der Jüngling den Gegensatz zwischen seinem ungelenken, unartikulierten Wesen und der geheimnisvollen hohen Individualität des Ritters erlebt. Die auflösende Wirkung gehört für Hofmannsthal zu einer bestimmenden Begegnung: *Jede neue bedeutende Bekanntschaft zerlegt uns und setzt uns neu zusammen. Ist sie von der größten Bedeutung, so machen wir eine Regeneration durch*[7]. Der Prozeß einer solchen Zerlegung und neuen Integration beginnt für Andreas in der Begegnung mit dem Doppelwesen Maria-Mariquita und mit dem Malteser. Sie ist das Thema des venezianischen Aufenthalts.

Der Malteser bringt Andreas das Briefblatt wieder zurück, da es weder von seiner Hand stamme noch an ihn gerichtet sei. Andreas beteuert verwirrt, daß das Blatt ganz bestimmt nicht ihm gehöre, worauf der Malteser sich erneut verabschiedet. Die komplizierte Briefaffäre hat bereits begonnen, in der Mariquita als Intrigantin Verwirrung stiftet und in der offenbar auch der herumspionierende Zorzi als Gehilfe mitwirkt. Alewyn ordnet die Fäden, die hier gesponnen werden, soweit die Notizen darüber Aufschluß geben[8]. Im Roman wird noch

[6] *Prosa* III 306. [7] *Buch der Freunde*, S. 28. [8] Vgl. Alewyn a.a.O., S. 460ff.

erzählt, wie Andreas in einer Kirche und in einem Innenhof mit Weinlaube den zwei rätselhaften weiblichen Wesen begegnet und sich dann mit Zorzis Geleit bei Nina einfindet. Nach der Stunde bei der verführerischen Schwester Zustinas, wo sich Andreas in seiner schwankenden Seelenverfassung zeigt[9], bricht die Erzählung ab. Aus den Aufzeichnungen läßt sich jedoch die Linie der weiteren Handlung ungefähr entziffern.

*

Die Einwirkung des Maltesers, die der junge Wiener bereits in der ersten Begegnung voll erlebt, führt zu einer Verfeinerung und Konzentration seiner Existenz: *Seine Sinne verfeinern sich, er fühlt sich fähiger, im andern das Individuum zu genießen, fühlt sich selber mehr und höheres Individuum* (*A.* 249). Die Gegenwart des gesteigerten Individuums stärkt und erhöht seine eigenen Geisteskräfte. So sind die Stunden mit Sacramozo *das Leuchtende in seinen Tagen* (*A.* 245). Was Andreas zu erlernen hat, bestimmt der Dichter mit folgenden Worten: *... das Erkennen des Wesenhaften, die Überwindung des Gemeinen* (*A.* 265). In seiner Lehrzeit soll er *das Dasein des Höheren erkennen, den Gehalt des Lebens erkennen* (*A.* 272). Allerdings wird der Jüngling anfangs vom Gegensatz zwischen Sacramozo als Weltmann und als Mystiker verwirrt. Als Weltmann ist er durch Höflichkeit völlig in sich verschlossen und abgesondert; als Mystiker *ist er offen, der Vereinigung zugänglich, nur menschlich, von sich mitteilend, durch Enthusiasmus zugänglich* (*A.* 245). Die Höflichkeit ist die Schale, mit der sich das hochempfindliche, allen Erschütterungen ausgesetzte Wesen des einsamen Maltesers schützt. Das Offensein des Älteren aber tritt Andreas immer mehr entgegen, wirkt immer stärker auf ihn und hilft ihm zur Selbstdurchdringung: *Er fühlt, wie der Malteser ihn trägt und hebt, jedes Wort von ihm releviert, er kommt sich ganz als Geschöpf Sacramozos vor, aber ohne Gedrücktheit* (*A.* 261). Jede Äußerung des Jünglings wird durch den Mentor in Zusammenhänge eingeordnet und auf Höheres hin ausgerichtet, so daß sich Andreas erst durch diese Verwandlung im Malteser wertvoll und wesentlich glaubt. Sein höheres Wesen lebt gleichsam im Ritter. Der Jüngling spiegelt sich im geheimnisvollen Mentor und steigert sich selbst in diesem Spiegelbilde. Das Symbol des Spiegels braucht Hofmannsthal im *Ad me ipsum* für das Verhältnis von Page zu Dichter (Prolog zum *Tod des Tizian*), von Kämmerer zu Kaiser (*Der Kaiser und die Hexe*), von Cesarino zu Abenteurer (*Der Abenteurer und die Sängerin*)[10]. In entsprechender Weise sieht Andreas im Ritter sein höheres Selbst. Mit seiner Hilfe wächst Andreas' Einsicht ins eigene Wesen und in die Weltverhältnisse; sie klärt ungefaßte Ahnungen, die ihn auf der Reise zum Finazzerhof, in der

[9] Fritz Martini interpretiert einen Abschnitt aus dieser Episode in: *Das Wagnis der Sprache*, Stuttgart 1954, S. 225—257.

[10] *Ad me ipsum*, Die neue Rundschau 65, 1954, S. 365, 369.

Begegnung mit dem bösen Knecht Gotthilff und der reinen Romana nicht vor den heftigsten Schwankungen seines Gemüts und vor Verwirrung zu bewahren vermochten.

Andreas gewinnt mit der Verfeinerung seines Wesens auch das ihm fehlende Selbstvertrauen. In einem skizzierten Gespräch über die Mißverständnisse in der Briefaffäre will Andreas dem Ritter Aufschluß über seine Person geben, worauf es heißt: — *sonderbarer Mangel an Selbstgefühl, daß ihm selbst sein Wort nicht hinzureichen scheint!* (*A.* 244). *Daß auf einem gesunden Selbstgefühl das ganze Dasein ruht, wie der Berg Kaf auf einem Smaragd*, ahnte Andreas jedoch bereits beim Aufenthalt im Hause der untröstlichen Witwe, einer Episode, die der Dichter zwischen Finazzerhof und Venedig einzuschieben gedachte (*A.* 274). Der Ritter versucht diese Vorurteile, die der Jüngling gegen sich selber hat, aus dem Weg zu räumen, indem er ihm zeigt, daß er reich sei an verborgenen Kräften (*A.* 246).

Einmal wird auch der Grund angegeben, wieso Andreas für Sacromozo so anziehend ist: er ist *so beeinflußbar, der anderen Leben ist in ihm so rein und stark vorhanden*; wie der Kaufmannssohn im *Märchen der 672. Nacht* ist er der *geometrische Ort fremder Geschicke* (*A.* 298). Andreas gleicht in dieser Allempfänglichkeit den Helden des lyrischen Frühwerks. die mit dem Nächsten und Fernsten in Raum und Zeit verbunden sind. Er lebt aber nicht souverän im Reich der Präexistenz, sondern erfährt auf seiner Reise eindringlich die *bängliche Seite der noch unvollkommenen Verknüpfung mit der Welt*[11]. Andreas befindet sich im Übergang von Präexistenz zu Existenz. Erlebnisse, Träume, Erinnerungen und Wünsche bringen ihm Glück und Verzweiflung. Äußere Wirklichkeit und Phantasie geraten durcheinander. Andreas ist noch unfähig, das *Dasein des Höheren* überall zu erkennen, festzuhalten und ins Ganze einzuordnen (*A.* 272); der Pol eines gesicherten Selbstgefühls fehlt ihm.

Mit dem *gesunden Selbstgefühl* fehlt Andreas auch die Kraft selbstbewußten Handelns und Denkens. Sein *Autoritätsglaube* ist schuld daran, *daß er alles, was er erlebt, analog einem Eigentlichen, aber diesem nicht identisch, empfindet, so auch sein Tun* (*A.* 293). Er glaubt nicht an seine eigenen ursprünglichen Kräfte, die Teil der höchsten Kräfte sind. Er meint, daß Energie und Wirken aus zweiter Hand stammen; denn der Glaube an die Verbundenheit mit dem höchsten Ursprung fehlt ihm. Er verfügt nicht über die Herrschaft des Geistes, aus der Sacramozo lebt, für den *jede Materie die Materie zu Göttlichem* sein kann (*A.* 248). Darum fehlt dem Jüngling auch der *Begriff der Gewalt* (*A.* 292). Der Malteser besitzt ihn; Andreas muß ihn erst erwerben. Das Ziel aber, zu dem der Malteser den Jüngling führen will, ist der Zustand reinsten *Selbstgenusses*, in dem Wissen und Wollen, Erkenntnis und Streben völlig übereinstimmen (*A.* 300). Nicht bloße Selbstsicherheit soll Andreas gewinnen, sondern tiefste Übereinstimmung

[11] *Ad me ipsum* a. a. O., S. 359.

mit sich selber und mit der Welt — dabei sind nicht nur die Lehren des Maltesers, sondern auch dessen persönliche Existenz von Bedeutung.

*

In Hofmannsthals Werk verschwinden mit der Wendung zum *Sozialen als Weg zum höheren Selbst*[12], die sich durch die Tat, das Kind oder das Werk vollzieht, die einsamen Helden der frühen Gedichte und lyrischen Dramen. Dieser Weg zum *Sozialen* setzt Hofmannsthal dem *nicht-mystischen Weg* gleich[13]. Für viele der frühen Helden war dagegen der Magier oder Mystiker in der all-einen Welt schöner und geheimnisvoller Wesen und Dinge höchstes Ziel gewesen, wie das Gedicht *Ein Traum von großer Magie* bezeugt, auf das Hofmannsthal im *Ad me ipsum* oft zurückkommt. Während Hofmannsthal nun im späteren Werk den Weg des Individuums zur Ehe, zur Familie und zum Volk sucht, beschäftigt ihn doch gleichzeitig in Figuren wie dem Malteser die Problematik des Einsamen. So wird Sacramozo als Einsamer in den Roman eingeführt. Selbstvergessen schreibt er an seinem Tischchen vor dem Kaffeehaus. In der Schilderung, die Zorzi nachher Andreas gibt, erscheint er als närrisch-isolierter Sonderling, der um die Liebe einer *Halbnärrin*, nämlich um Maria, wirbt (*A.* 215). Durch die Ereignisse um Andreas wird Sacramozo in die Haupthandlung verwickelt; aber sein einsamer Tod, dieser Abschluß eines geheimnisvollen Prozesses der Introversion, nimmt ihn wieder aus dem Flechtwerk menschlicher Verbindungen heraus. In der skizzierten Vorgeschichte wird von Sacromozo berichtet, wie er sich *exilieren gelernt* habe (*A.* 262). Als Sohn einer Gräfin Welsberg wird er nicht Herr auf der Stammburg dieses Geschlechts; denn ein Vetter ist aus den Feldzügen gegen die Türken zurückgekehrt und tritt das Erbe an (vgl. *A.* 262f., 288). Der Abschied von Familie und Gütern, der Weg ins Exil wird damit begründet, daß auf der Burg *die höhere Entwicklung seiner Natur* gehindert worden wäre (*A.* 262f.). Den Sinn dieses Exils außerhalb der menschlichen Gemeinschaft versucht Hofmannsthal in seinen Notizen zu vertiefen, indem er auf Werke Rudolf Kassners zurückgreift.

Im Zentrum der Welt Rudolf Kassners, dem Hofmannsthal über mehr als zwanzig Jahre freundschaftlich verbunden war[14], steht jener Einzelne, *der das Letzte nur von sich selber erwarten darf oder der dazu bestellt ist, das Gleichgewicht herzustellen zwischen der Welt von Außen und der von Innen*[15]. Er lebt in der Entsagung und gehört damit für Kassner — Hofmannsthal notiert sich die Stelle

[12] *Ad me ipsum*, S. 361. [13] Ebda.

[14] Vgl. *Gedenkbuch zum achtzigsten Geburtstag Rudolf Kassners*, Erlenbach-Zürich 1953, S. 17ff.; Rudolf Kassner, *Das Physiognomische Weltbild*, München 1930, S. 247ff.: *Erinnerung an Hugo von Hofmannsthal*, DU, Febr. 1947, S. 23ff.

[15] Rudolf Kassner, *Das Physiognomische Weltbild* S. 242. Vgl. Theodor Wieser, *Die Einbildungskraft bei Rudolf Kassner*, Zürich 1948, S. 107ff.

für Sacramozo — zu den Menschen, *die nur aus der Ferne zu lieben vermögen*[16]. Um diesen Einzelnen im Übergang zum Mystiker, der im Zentrum von Kassners *Physiognomischem Weltbild* steht, handelt es sich auch beim Malteser. Hofmannsthal notierte aus Kassners Gleichnisband *Melancholia* Stellen der Gespräche und schreibt über das Blatt: *Kassners Probleme durchaus den Einsamen behandelnd, der Gegensatz ist einer wahrhaft geselligen allomatischen Weltauffassung.*

Hofmannsthal verwendet für seine Weltauffassung wie an andern Stellen das Lieblingswort *allomatisch*. Die Steigerung und Verwandlung des Menschen wirkt auf den Nächsten, ja führt dazu, daß sich *mit dem Sich-verwandeln das Verwandeln eines Andern*[17] vollzieht. Auf diese Weise wird durch die verwandelnde Kraft der Liebe aus Ariadne und Bacchus ein Paar. So wirken die vier Hauptfiguren in der *Frau ohne Schatten* aufeinander; der *Triumph des Allomatischen*[18] überstrahlt die Welt. Kassners Probleme gelten dagegen dem Einsamen, und die Sätze aus dem Gleichnisband *Melancholia* dienen Hofmannsthal so als Erläuterung und Illustration für des Maltesers Denken. Die Reihe der Zitate stammt aus dem letzten Gleichnis des Bandes. An einem Gastmahl im Jahre 1 vor Christus unterhalten sich vier Personen über die Vollkommenheit; der Schauspieler, der am Gespräch teilnimmt, begeht Selbstmord, um damit seine Theorie zu beweisen. Hofmannsthal notiert sich aus der Rede des Schauspielers: *... ihr wollt euch mit der Vollkommenheit messen, und sehet, euer Eifer ist doch nur feige, und ihr gleichet ganz jenem Manne, der aus Furcht, im Zweikampf zu fallen, sich selber den Tod gab ...* und später: *Ihr redet vom Leben, weil ihr nicht lebt, weil ihr euch zu sterben fürchtet*[19]. Der maßlose Schauspieler will seine Theorie der Vollkommenheit mit seinem freiwilligen Tod beweisen; doch weder die Vollkommenheit noch die Richtigkeit einer Theorie kann bewiesen, sie kann einzig in Demut gelebt werden. Hofmannsthal schreibt in den Aufzeichnungen zum *Andreas*: *Das Streben nach Vollkommenheit muß fromm machen* (*A.* 289). Etwas von dieser Frömmigkeit lebt in den Worten des Greises, der am Gespräch teilnimmt; er spricht nach dem überraschenden Tode des Schauspielers, der die Tafelrunde aufgeschreckt hat. Hofmannsthal notiert die Worte: *Vieles ist uns hier in der Mitte nahe, und einer lebt für den andern, in jedes Menschen Leben ist ein Teil und alle erst werden ein Ganzes* —[20]. Im Gegensatz zum isolierten Schauspieler vertritt er eine Anschauung, die der *allomatischen Weltauffassung* Hofmannsthals verwandt ist. Der Greis in seinem milden Skeptizismus gibt sich mit dem Fragment zufrieden und überläßt die Vollkommenheit den Göttern. Von der Belehrung, die ihnen der Schauspieler erteilen wollte, aber meint er,

[16] *MII über Sacramozo: der Chevalier ist einer von den Menschen, die nur aus der Ferne zu lieben vermögen (Kassner).* Vgl. Rudolf Kassner, *Melancholia*, 1. Auflage, Berlin 1908, S. 218.

[17] *Ad me ipsum*, S. 365. [18] Ebda. S. 362. [19] *Melancholia*, S. 243f.

[20] *Melancholia*, S. 255 f.: *Alles ist uns hier in der Mitte nahe, vieles ist uns hier in der Mitte nahe, vieles, nicht alles ... Und einer lebt für den anderen, und jedes Menschen Leben ist ein Teil, und alle erst bilden ein Ganzes ...*

und Hofmannsthal notiert sich auch diese Stelle: *Wenn wir Menschen uns belehren wollten, müßten wir unsterblich sein*[21]. Der Selbstmord sollte nach der Ansicht des Schauspielers Lehre und Beweis sein; er hat aber niemanden überzeugt, da es eben die Lehre nicht mehr gibt. Auch der Malteser vermittelt Andreas keine fixen Lehrsätze und errichtet nicht den Bau einer philosophischen Lehre. Seine Gegenwart und die Einsichten seiner Gespräche wirken auf den so beeindruckbaren jungen Wiener.

Obwohl der Malteser keine Lehre vermittelt, wird doch die einsame Stelle, die der geheimnisvolle Mann im Roman einnimmt, durch seine geistige Welt bestimmt. In den Aufzeichnungen versucht Hofmannsthal in unzähligen Bestimmungen, Hinweisen, Fragen und Zitaten die Ideen des Maltesers zu klären. Zu seiner wachen durchdringenden Art gehört die Klarheit über das eigene Weltbild. Er will um seine Stelle in der Welt wissen. In einer unveröffentlichten Notiz heißt es: *Der Malteser Philosoph. Seine Individualphilosophie: daß wir Gott nur verstehen, insoweit wir machen. Novalis. Andres*[22] *höchst unphilosophisch. Ohne innere Dialektik.* Im Gegensatz zu Andreas, dem die *innere Dialektik* fehle, die geistige Artikulation und Spannkraft — das Schwanken zwischen Extremen kennzeichnet ihn — gilt Sacramozo als Philosoph (vgl. auch *A.* 262).

Mit einem Zitat aus Novalis umschreibt Hofmannsthal den Kern seiner *Individualphilosophie*: *daß wir Gott nur verstehen, insoweit wir machen*[23]. An der Stelle, an der dieses Zitat von Novalis ein zweites Mal in den Aufzeichnungen auftaucht, gibt der Dichter eine Erläuterung: *Sacramozo weiß: die Dinge sind nichts anderes, als wozu die Macht einer menschlichen Seele sie immerfort macht. Die unaufhörliche Creation* (*A.* 264). Der Mensch hat an der Welt nur teil, insofern er in einem produktiven, schöpferischen Verhältnis zu ihr steht. Im Durchdringen zum *Wesenhaften* erschafft er die Welt unentwegt neu. Er ist den höchsten Kräften nur verbunden, wenn er durch die *Steigerung des Selbst*[24], durch die „innere Dialektik" im platonischen Sinne aus dem Zufälligen ins Dauerhafte, aus dem Einzelnen ins Umfassende vordringt.

Für dieses höchste Verfügen über die eigenen Kräfte gilt folgender Satz: *Herr unseres Selbst sein, hieße alles, auch das Subliminare, präsent haben* (*A.* 300). Um den Weg der Reinigung und Erhöhung des Selbst zu gehen, muß der Mensch das *Subliminare* wie auch andererseits die Mittel zur Sublimation besitzen. Dies ist der Kern von Sacramozos *Platonismus* (vgl. *A.* 253, 286)[25], den Maria und

[21] Ebda. S. 256.

[22] In den Aufzeichnungen steht häufig *Andres* für *Andreas*.

[23] *Wir können die Schöpfung als Sein Werk nur kennen lernen, inwiefern wir selbst Gott sind. Wir kennen sie nicht, inwiefern wir selbst Welt sind — die Kenntnis ist zunehmend — wenn wir mehr Gott werden.* (*Novalis Schriften*, hg. von Paul Kluckhohn, Bd. II, S. 298.) Hofmannsthal zitiert die Stelle zusammen mit einem andern Aphorismus: *Wir wissen nur insoweit wir machen* (A. 264, vgl. Novalis: *Wir wissen etwas nur — insofern wir es ausdrücken — id est machen können*, a. a. O. Bd. II, S. 373).

[24] *Ad me ipsum*, S. 364.

[25] Alewyn ergänzt nach dem Manuskript, vgl. a. a. O., S. 456.

Andreas spüren. Der Dichter umschreibt des Maltesers Weltverhältnis, indem er an die Tradition der Neuplatoniker und an Novalis' Werk erinnert: *Der Malteser und die Welt; zu denken, daß Alles, Alles verhüllt ist. Das verschleierte Bild von Sais steht überall. sein brennendes Verlangen nach der Reinheit aller Dinge* (*A.* 301). Das Weltgeheimnis läßt sich nicht an einer bestimmten Stelle, nämlich im Tempel von Sais, auffinden und lüften. Überall, in allen Dingen und Wesen, in jedes *Edelsteins Verlies*, ist das Geheimnis verborgen, und der Platoniker, im Sinne der Fragmente zum *Andreas*, hat es dort zu finden; denn *von Wert für ihn ist nur das Lebensgeheimnis jeden Wesens* (*A.* 299).

In den Aufzeichnungen bestimmt der Dichter dieses Eindringen in einer Weise, die direkt an das neuplatonische Erbe anschließt: *Sacramozo beanstandet Wort und Begriff 'in die Tiefe dringen', — man sollte es ersetzen durch 'gewahr werden' — 'sich erinnern'* (*A.* 248). Was hier für die Erkenntnis gilt, wird im Motto Gregor von Nyssas über dem *Ad me ipsum* für die Schönheit ausgesprochen: *Er, der Liebhaber der höchsten Schönheit, hielt, was er schon gesehen hatte nur für ein Abbild dessen, was er noch nicht gesehen hatte und begehrte dieses selbst, das Urbild, zu genießen*[26]. Alle Begegnung mit dem Wahren und Schönen ist Wiedererinnerung an ein früheres erhöhtes Dasein. Und der Satz: *Im Geistigen gibt es keine Stufen, nur Grade der Durchdringung* (*A.* 248) bedeutet die Rückkehr in jenes anfängliche Reich.

Der universale Anspruch des Einsehens und Erkennens wird an Sacramozos Verhältnis zu Raum und Zeit deutlich. Nach der Lektüre des *Ariost* versteht Andreas die Bemerkung des Maltesers, *daß es nichts Vergangenes gäbe; alles, was existiert, ist gegenwärtig, ja wird im Augenblick geboren (Gefühl beim Anhören Bachscher Musik)* (*A.* 280). In den mystischen Augenblicken erhöhter Einsicht, von denen im Brief des Lord Chandos die Rede ist, schmilzt der Abstand von Tagen, Jahren oder Jahrhunderten zusammen; Längstvergangenes hat die gleiche Wirklichkeit wie Heutiges. So ist potentiell jedes Ding überall und immer vorhanden, eben im Raum jener *unaufhörlichen Creation* der menschlichen Seele. In diesem Sinn gilt Sacramozos Wort: *überall ist Alles, aber nur im Augenblick* (*A.* 248). Zwei Aphorismen zum Geheimnis des erhöhten Augenblicks unter den unveröffentlichten Aufzeichnungen vertiefen dieses Wort: *Es gibt Augenblicke, nicht Stunden, um deren willen gelebt wird* und *Was ist also der Augenblick: die Möglichkeit, daß die höchste Tugend sich realisiert.* Daß ein Augenblick auch ein ganzes Leben zu zerstören vermag, wollte Hofmannsthal in der Episode von der untröstlichen Witwe am Fluß zeigen, die sich die Schuld am Tode ihres Mannes zuschreibt (vgl. *A.* 274). Die Episode war für Andreas als Kontrast zu jenen Augenblicken höchsten Glücks mit Romana und beim Abschied vom Finazzerhof gedacht.

Mit dem erfüllten Augenblick verliert der äußere Ablauf der Zeit und die Angehörigkeit zur eigenen Epoche an Gewicht. Vergangenes, Künftiges und Gegen-

[26] *Ad me ipsum*, S. 359 f.

wärtiges fließen zusammen, und so gilt vom Malteser: *Die Mächte sind ihm alles, die Zeit ist ihm nichts (Andres ist die Zeit alles, so der Witwe)*[27]. Sacramozo, der Philosoph, steht im Gegensatz zu Andreas und zur untröstlichen Witwe. Der Einsame ist nur den Mächten verpflichtet, den Grundkräften der Welt, die nicht an Moden und Epochen gebunden sind. So bewegt sich der Malteser in *einer Zeit, die nicht völlig Gegenwart, und an einem Ort, der nicht völlig Hier ist* (*A.* 287). Die Verbindung mit Zeitgenossen und Zeitströmungen lockert sich nicht nur in den Augenblicken der inneren Erhöhung; die Weite des zeitlichen und räumlichen Horizonts bleibt dem Ritter in seiner souveränen Beweglichkeit auch in den Stunden der weltmännischen Verschlossenheit. In einer späten Aufzeichnung aus den Jahren 1927/29 heißt es: *Sagredo*[28]: *Das Nicht-zusammenbindenkönnen der Zeitgenossen; daß man um in der Zeit zu wirken, über der Zeit leben müsse.* So löst sich der wahrhaft freie Mensch immer wieder aus den Verpflichtungen seiner Epoche und dringt in die überzeitliche Verbundenheit vor.

Sacramozo wies den Jüngling auf Ariost hin. Dort hat er dann erfahren, daß alles nur im Augenblick existiert. Was für den Ritter gilt, bewährt sich in der Dichtung: *Poesie als Gegenwart. Das mystische Element der Poesie: die Überwindung der Zeit* (*A.* 247). Die Aufgabe des Dichters ist auch die Aufgabe für Andreas: beide müssen durchdringen zum *Gehalt des Lebens* (*A.* 272), und der Malteser ist Vorbild auf diesem Weg. *Sacramozos Überwindung der Zeit* (*A.* 281) trifft sich mit dem mystischen Anliegen der Dichter. Hofmannsthal sagt vom Dichter in seiner Rede *Der Dichter und diese Zeit* aus dem Jahre 1907: *Er ist für einen bezauberten Augenblick der Überwinder der Zeit. Wo er ist, ist alles bei ihm und alles von jedem Zwiespalt erlöst. Das einzelne ist ihm vieles: denn er sieht es symbolhaft, ja das eine ist ihm für alles, und er ist glücklich ohne den Stachel der Hoffnung*[29]. Des Andreas' Unterweisung am Beispiel der Poesie des Ariost führt damit unmittelbar zu Sacramozos eigener Existenz und ihren tragenden Ideen.

Der Ausweitung und Vertiefung in der Zeit entspricht auch der Raum, in dem Sacramozo sich bewegt. Der Ritter entstammt väterlicherseits einer venezianischen Patrizierfamilie. Die Lagunenstadt ist für ihn *Fusion der Antike und des Orients, Unmöglichkeit von hier ins Kleinliche, Nichtige zurückzusinken* (*A.* 287). Die nach Osten offene Stadt, die Güter zwischen Europa und Asien austauscht, in deren Architektur Abendland und Morgenland verschmelzen, offenbart Andreas, dem unerfahrenen Wiener, neue Dimensionen. Die Folgen dieser Erfahrung werden in einem Fragment angedeutet: *Resultat des venezianischen Aufenthaltes: er fühlt mit Schaudern, daß er in die eingeschränkte Wiener Existenz garnicht zurückkann, er ist ihr entwachsen* (*A.* 303). In einer ungedruckten Aufzeichnung aus den Jahren 1917/18 heißt es im Rückblick auf Wien: *Venedig. Die*

[27] Unveröffentlichte Notiz.

[28] *Sagredo* steht in späten Notizen für *Sacramozo.*

[29] *Prosa* II 296.

große Welt. Alles berührbarer als zu Haus — durch die Atmosphäre von Maskenball und Spielbank.

Venedig mit dem Netz seiner Kanäle, Gäßchen, Plätze und Brücken gleicht einem einzigen Palast voll zahlloser Korridore, in denen auch die unglaubwürdigste Begegnung glaubhaft wird. Alles kann im verwinkelten Labyrinth der Stadt zu allem kommen. Ist Venedig, wie es in den Werken Hofmannsthals erscheint, nicht wie der Orient von Tausendundeiner Nacht ein *ungeheurer Bazar*[30] mit allen Mischungen und allen Übergängen zwischen *grenzenloser Sinnlichkeit* und *poetischer Geistigkeit*[31]? Lebensgenuß und Askese, Okzident und Orient, Nähe und Ferne, alle Kontraste und Extreme vermischen und vereinigen sich wie im Traum. Darum auch ist Venedig die Stadt für Sacramozos Geist: *Er bewegt sich in einer Zeit, die nicht völlig Gegenwart, und an einem Ort, der nicht völlig Hier ist* (*A.* 287). Im Bewußtsein des Maltesers wird alles einander zugeführt, und die Dinge vertauschen ihre Plätze. Der geographische Standort ist unwichtig; wichtig ist einzig die Stelle in Sacramozos Geist. Und Hofmannsthal erinnert an die Weite von Goethes Welt: *Malteser. So angefüllt mit Begebenheit (des Orients der Antike) wie Goethe mit den Details der Natur*; aber einschränkend heißt es am Rand: *gebrochen durch Zugehörigkeit zu 2 Kulturen wie Kessler.*

Sacramozos Urgroßvater, der Doge Morosini Peloponnesiaco, kämpfte gegen die Türken und schloß im Jahre 1669 nach der Belagerung von Kandia mit den Osmanen Frieden (vgl. *A.* 287). So ist die west-östliche Begegnung schon in Sacramozos Ahnen vorgebildet. Zorzi berichtet vom Malteser, er sei im fernsten Ostindien oder gar an der Chinesischen Mauer gewesen (vgl. *A.* 212). Nach den Aufzeichnungen zum Roman aus dem Jahre 1919 plante Hofmannsthal für den Malteser eine persische Reise samt einer Begegnung mit dem Sultan, in der er europäische und asiatische Weltschau konfrontieren wollte[32]. Auch in diesem Zusammenhang wird Venedig erwähnt: *Ehrgeiz des Maltesers, an das sterbende Europa Asien neu heranzubringen. Venedig die Situation dazu*[33]. Hier spielen bereits die späteren Pläne des Dichters hinein, in denen sich der Roman allmählich zu einem großen Zeitbild über die Auswirkungen der Französischen Revolution wandelte.

Durch seine Mutter, die Gräfin Welsberg, ist Sacramozo auch der deutschen Kultur verbunden; doch ist diese Verbindung nach Norden ohne Bedeutung für die Erzählung, es sei denn, man verknüpfe den „Platonismus" des Maltesers mit der mystischen Tradition Deutschlands, in die auch Novalis gehört. In Sacramozo vereinigen sich wie in Hofmannsthal selber österreichische und italienische

[30] *Prosa* II 311. [31] Ebda. S. 317.

[32] *Eigentümliches Verhältnis des Sultans zu ihm. Zum Schluß begnadigt ihn der Sultan in einem seltsamen Gespräch, bei dem der ungeheure Unterschied der Weltanschauungen (Asien u. Europa) zutage tritt — und schickt ihn heim. Neugier des Sultans auf ihn, plötzlicher Ekel.*

[33] 24. VIII. 1919 *Ehrgeiz des Maltesers, an das sterbende Europa Asien neu heranzubringen. Venedig die Situation dazu. Gefahr, die er in der heraufkommenden Epoche wittert: das Bedenkliche von Rousseau, das Gefährliche in den Briefen von Mirabeau.*

Ahnen; beide entstammen jener Landschaft zwischen Wien und der Adria, die Hofmannsthal selbst als die Heimat seiner Phantasie bezeichnet hat[34].

Sacramozos west-östliche Welt wird durch die Zugehörigkeit zum Malteserorden unterstrichen. Dieser geistliche Ritterorden verdankt seine Entstehung den Kreuzzügen. Außer dem Willen zur Eroberung der heiligen Stätten führte auch die Sehnsucht viele der Ritter nach dem Orient, die später oft zu bedeutenden Vermittlern zwischen morgenländischem und abendländischem Geist wurden. Der übernationale Charakter der adligen Orden entspricht dem ausgeweiteten Bewußtsein, das Sacramozo vor allen andern Gestalten des Romans auszeichnet. Warum fehlt das weiße Malteserkreuz auf dem schwarzen Mantel, das zu tragen ihn die Ordensregel verpflichtet? Die Einfügung in den strengen Orden im Zeichen des Kreuzes läßt sich nicht mit dem Einzeltum Sacramozos vereinbaren. Er steht am Rande jeder natürlichen oder organisierten Gemeinschaft, über deren Lehren und Symbole sein Streben hinausgeführt hat. Das Kreuz gilt noch, doch geheimer, weniger sichtbar, in seiner Philosophie mit ihren Elementen östlicher Mystik und spätgriechischen Denkens.

*

Sacramozos Weg der Selbstwerdung führt ihn zum freiwilligen Sterben, zum Auslöschen und Aufgehen im All. Durch das Sterben aus eigenem Willen erhofft er eine Wiedergeburt. Die Nähe von Tod und Wiedergeburt ist einerseits in Hofmannsthals Werk bereits vorgebildet. Im *Tor und Tod*, in *Oedipus und die Sphinx*, auch in *Ariadne auf Naxos* und ins Christliche gewendet im *Großen Welttheater* tritt die verwandelnde Kraft des Todes ins Spiel. Anderseits handelt es sich hier um die Stufen eines Prozesses, zu dessen Gestaltung Hofmannsthal in Herbert Silberers Buch *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik*, das im Jahre 1914 erschienen war, neue Anregungen fand[35]. Hofmannsthal zitiert das Buch einmal im *Ad me ipsum*[36]. Zitate Silberers aus der mystischen und literarischen Überlieferung tauchen im *Buch der Freunde* auf[37]. Der psychoanalytische Forscher Silberer unternimmt es in dem Buche, an einer allegorischen Erzählung der Rosenkreuzer das Problem der mehrfachen Deutung zu klären. wobei er die Symbolik der Alchimie und Geheimbünde eingehend verwendet und kommentiert. Die vielseitig offene, so wandlungsfähige Bildhaftigkeit der mystischen und alchimistischen Tradition mußte den Dichter anregen, Eigenstes bestätigen und fördern. Der Gegensatz von Bindung und Lösung, von Treue und Untreue, eine

[34] Vgl. *Briefe* II, Wien 1937, S. 109. Notiz im Nachlaß: *S's Mutter hat ihm Heimweh nach Tirol eingeimpft.*

[35] Wien und Leipzig 1914.

[36] *Ad me ipsum*, S. 360, vgl. Silberer, S. 171f.

[37] Zitat von Helmont: *Buch der Freunde*, S. 42, vgl. Silberer S. 173; Zitat von La Rochefoucauld: *Buch der Freunde*, S. 27, vgl. Silberer, S. 174. Auch in den unveröffentlichten Aufzeichnungen taucht die Spur Silberers auf: *Er durchschaut die Trägheit* (*Trägheit, Silberer, S. 174 ff.*).

jener Grundantinomien Hofmannsthals, die auch im *Ad me ipsum* erwähnt wird[38], findet er zum Beispiel im Gegensatz von Solution und Coagulation wieder: *solve et coagula. das universelle Bindemittel: Gluten; das universelle Lösemittel: Alkahest* (*A.* 290)[39].

Silberer erforscht an Hand der *Parabola* den Prozeß der Introversion, jenen Weg nach Innen, den der einsame Malteser konsequent einschlägt. Hofmannsthal notiert sich die Stelle von Martinus Ruhandus: *Der Vatter muß sterben, der Sohn geboren werden, sterben miteinander und erstehen miteinander*, die Silberer im Abschnitt über Introversion und Wiedergeburt zitiert[40]. Vater und Sohn sind als mystische Symbole in demselben Individuum vereinigt. Das Alte (Vater) im Menschen muß überwunden werden, damit das Neue (Sohn) geboren wird; alles muß sterben, muß Opfer werden, damit alles wiedergeboren werden kann. Für Sacramozos Einsamkeit gilt: *Beständige Wiedergeburt aus sich selber, Bestand durch Verwandlung*[41].

Der Malteser will nicht bloß auf seinem Individuationsprozeß fortschreiten; er erwartet ein *Eingehen in den Tempel Gottes* (*A.* 268). Der Tod ist für ihn kein innerseelisches Geschehen, sondern ein physisches Ereignis. Wie der *Wahnsinnige* im *Kleinen Welttheater* verlangt er, durch den Tod hindurch in die Allverbundenheit eines höheren Lebens zu stürzen; Arzt und Diener, die den Jüngling auf der Brücke zurückhalten, fehlen freilich beim Malteser. Gehört Sacramozo wie der *Wahnsinnige* darum in die Reihe der „Todeseroten“[42] aus Hofmannsthals Frühwerk, von denen viele vor dem Schritt ins Leben zurückscheuen und deshalb in das Allgefühl des Todes und der Präexistenz zu versinken wünschen? Im Gegensatz zu jenen Jünglingen kennt Sacramozo das Leben. Von seinen Reisen ist die Rede, auch von seiner Liebe zu Frauen[43]. Wenn Sacramozo daher zu sterben verlangt, muß ihn mehr als vages Sehnen nach einem vollkommeneren Leben dazu zwingen.

Hofmannsthal führt drei Gründe an, die nach dem Wort des Novalis: *Der echte philosophische Akt ist Selbsttötung* (*A.* 266)[44] dem *Aus-dem-Dasein-Wegwischen* (vgl. *A.* 301) seinen hohen Rang geben. Erstens ist es der *sublimste Akt des Selbstgenusses, das wahrhaftige Disponieren des Geistes über den Körper* (*A.* 266). Diese Stelle, die wiederum an Aphorismen von Novalis erinnert, wird durch eine andere Notiz erläutert: *Selbstgenuß, höchster, reinster, — Sacramozo sucht ihn: die Vereinigung mit sich selbst, Identität, völlige Übereinstimmung von Sich-Wollen und Sich-Wissen* (*A.* 300)[45]. Das Tor zu dieser Identität, in der

[38] Vgl. *Ad me ipsum*, S. 369.

[39] Vgl. Silberer, S. 103.

[40] Unveröffentlichte Notiz, vgl. Silberer, S. 164.

[41] Corona 7, Heft 5, S. 589.

[42] Karl J. Naef, *Hugo von Hofmannsthals Wesen und Werk*, Zürich und Leipzig 1938, S. 62ff.

[43] Sacramozo glaubt sich schuldig an der Geisteskrankheit eines Mädchens (*A.* 262). In den unveröffentlichten Aufzeichnungen finden sich Entwürfe über Liebesverhältnisse. Dagegen: *Der Malteser gesteht ihm, er habe nie eine Frau berührt. Andreas erwidert das Geständnis, Malteser beglückwünscht ihn.*

[44] *Novalis*, hg. v. Kluckhohn, II, S. 307.

[45] Korrektur von Alewyn, vgl. a. a. O., S. 468.

Streben und Wissen in ihm zur Deckung gelangen und damit die Vereinigung mit sich selber stattfindet, ist der Tod. Nur dort wird jener höchste Selbstgenuß möglich, der durch Wiedervereinigung aller Kräfte und die volle Herrschaft des Geistes über den Körper bewirkt wird.

Doch der Mensch sollte nicht nur mit sich, sondern auch mit der Welt vereinigt werden. Darum ist die *Selbsttötung* zweitens die *sublimste Kommunion mit der Welt* (*A.* 266). Jene *Alliebe*, von der sein Abschiedsbrief handeln sollte (*A.* 268), erfährt darin ihre Verwirklichung. *Ihm scheints kein vages Zerfließen, sondern sublimstes Wahren der Person* (*A.* 268). Drittens aber steht diese Konzeption der Selbstauflösung in *kontrastierender Übereinstimmung* mit der neuplatonischen Auffassung des Selbstmords (*A.* 266f.)[46]. Plotin und seine Schüler lehnten den Selbstmord ab, weil dabei durch die Leidenschaften Körper und Seele vermischt und die Seele so verunreinigt werde. Nur durch die Auflösung Sacramozos, wie sie Hofmannsthal eindringlich skizziert (*A.* 267ff.), durch das *Sich-Wegwischen* aus dem Dasein kann diese Verunreinigung vermieden werden. So steht der Malteser im Kontrast zu den Neuplatonikern, weil er an den freiwilligen Tod als *sublimste Kommunion mit der Welt* glaubt, und stimmt mit ihnen trotzdem überein, weil dieses Streben als reine Tat den Ansprüchen jener philosophischen Schule genügt[47].

Der Malteser stirbt nicht zu irgendeiner Stunde. Er wählt den Zeitpunkt, der für die Vereinigung von Andreas und Maria günstig ist. So hofft er noch durch seinen Tod, das Schicksal der zwei ihm nächsten Menschen zu berühren und zu fördern. Die Vereinigung soll Maria-Mariquita aus ihrer Spaltung erlösen. Andreas ist dieses Auftrags fähig, weil seine Liebe Geist und Sinne umfaßt und er so in Maria die andere Hälfte, nämlich Mariquita, liebt und in Mariquita wiederum Maria[48]. Sacramozo entsagt; mit seinem Sterben schlägt er den *Rückzug* ein; denn *er hat einen gefunden, der liebend verstehen wird. So wird sein Rückzug lieblich, wie der in den Spiegel geht, sich mit seinem Bruder zu vereinigen* (*A.* 297). Ja, die Aufgabe der Vereinigung von Maria und Andreas wird überhöht und zum großen Erlebnis des Maltesers: *Das Zusammenführende in ihm: er will Andreas und Maria zusammenführen* (*A.* 299). Noch umfassender ist die Bewertung einer anderen Stelle: *Der Malteser groß in seinem allseitigen Unterliegen, ein Wesen, das um sein Schicksal ringt: er findet in Andreas' Vereinigung mit der verwandelten Maria alles in einem: Glaube, Liebe, Erfüllung* (*A.* 302).

Zwei Motive sind in Sacramozos Wunsch, sein diesseitiges Leben abzuschließen, ineinander verknüpft. Im Sinne von Novalis ist sein Tod die *sublimste*

[46] *endlich kontrastierende Übereinstimmung mit dem letzten Wort östlicher Philosophie (Neuplatoniker über den Selbstmord).* Hier ergibt sich auch ein Gegensatz zum Selbstmord des Schauspielers in Kassners Gleichnisgespräch.

[47] Daß Hofmannsthal gezögert hat, Sacramozo auf diese Weise seinen einsamen Weg zu Ende führen zu lassen, verrät die Notiz, die er mit Bleistift an den Rand eines Zettels hingeschrieben hat: *Es bleibt ungewiß, ob er sich selbst tötet oder verreist.* Vgl. Alewyn a.a.O., S. 469, Anmerkung 67.

[48] Vgl. Alewyn a.a.O., S. 468 ff.

Kommunion mit der Welt; zugleich aber will er Andreas seine Stelle einräumen, ja durch den eigenen Tod gleichsam in die Existenz des Jüngeren hinüberwechseln. Im Jahre 1919 notiert sich Hofmannsthal zum Verhältnis beider: *Totalität. Im Leben ist alles auseinander — nur im Dichter, in Abbildern ists beisammen — in einer Figur wie der Malteser scheint alles in der Tat zusammenzusein. Nur er selber, ein solcher Mensch, kann wissen, was ihm selber mangelt. Diesen Mangel heroisch zu kompensieren, träumt er, sich in Andreas hinüberzuführen.* Sein Sterben ist nun kein Opfer und kein Verzicht mehr, sondern ein Versuch, das eigene Versagen zu überwinden: *An ihm ist das der Erlösung Fähige sein Werk (der junge Mann da vor ihm)* (*A.* 291). Andreas ist nicht nur Schüler oder Werk für den Malteser; er wird auch zum Sohn: *Der Malteser hofft nicht mehr, mit Maria Kinder zu haben, Andreas könnte ihm ein „Sohn ohne Mutter" werden* (*A.* 299). Und in einer ungedruckten Notiz taucht derselbe Wunsch auf: *Er möchte abermals Vater werden und möchte es nicht. Zweifel ob Individuen wie er ist, nicht bestimmt sind, die Letzten zu sein . . .*[49]. Hier klingt das Thema des letzten Contarin an, der vom Schicksal dazu bestimmt ist, ein langes Geschlecht abzuschließen. Ob der Versuch des Maltesers, in Andreas *ein zweites Leben zu führen, worin alles Versäumte eingeholt, alles Verfehlte verbessert wird*, nicht sein Frevel ist (*A.* 266)? Es ist nicht klar, ob sich diese Stelle auf seine „Wiedergeburt" in Andreas bezieht. Jedenfalls kommen hier neue Momente ins Spiel, die sich kaum mit dem erhabenen Sterben, wie der Dichter es entwirft, in Einklang bringen lassen. Das Auslöschen im Sinne von Novalis ist ein souveräner absichtsloser Akt; der Verzicht zugunsten von Andreas dagegen geschieht aus Liebe zu dem Jüngling oder in der Absicht, einen eigenen Mangel *heroisch zu kompensieren*. Wahrscheinlich liegt hier eine der geheimen inneren Schwierigkeiten, die den Dichter an der Weiterführung der Niederschrift hinderten.

Worin besteht die Schwäche des Maltesers? Sein Wesen ist *ein Wissen um das Geheimnis der menschlichen Organisation* (*A.* 246). Er vermag die Gesinnung der Menschen, ihr Wesen und ihr Streben nach dem Wesenhaften zu durchschauen. Doch den Einblick in die Welt und den großen Überblick bezahlt er mit der *Verzweiflung des Beschauenden* (*A.* 264). Trotz der Gewißheit, einen unzerstörbaren innersten Kern zu besitzen, fehlt ihm die Bindung an sein Schicksal. Dies Ungenügen wird im Vergleich mit Andreas besonders deutlich: *Malteser: zweifelt nicht an sich, sondern an seinem Schicksal* (*A.* 293). Das Wissen droht ihn in einen *luftleeren Raum* (*A.* 293) zu versetzen[50], während Andreas bei allem

[49] In dieser Aufzeichnung wird anfangs der Malteser charakterisiert: *der Malteser. In ihrer Summierung der geistigen (unsexuellen) Aspirationen — wie sie in den höheren Freundschaften, Priester-einflüssen, Dichterexistenzen wirksam werden. Er sammelt und steigert Andreas Geisteskräfte. Die Überhebung und Verzweiflung des geistigen Individuums tritt in ihm zutage . . .*

[50] Vgl. unveröffentlichte Notiz: *Der Malteser scheint im absoluten Raum zu stehen . . . Seine Diskretion: nie kommt der Name Gottes über seine Lippen.* Selbst der letzte Contarin, auch ein später Venezianer, kennt sein Schicksal. Er wird durch die Ahnenschaft bestimmt, in deren Kette er das letzte, verarmte Glied ist. So schreibt er: *Mein Schicksal ist mein Palast.* (*Erzählungen*, S. 113.)

Schwanken und Hin- und Hergerissenwerden zu den *richtig Tuenden* (*A.* 293) gehört und um sein Schicksal ahnend weiß. Sacramozo ringt verzweifelt um die starke Bindung an sein Schicksal; die *hohe Selbstliebe, Religion zu sich selbst* (*A.* 262) fehlt ihm. Darum vermag er Maria nicht zu gewinnen. Mit einem Novalis-Zitat heißt es, daß er zu Maria *Religion — nicht Liebe* (*A.* 251)[51] habe. All das, was Mariquita verkörpert, fehlt in seiner Liebe zu Maria vollkommen. Sie ist viel mehr *Mitarbeiterin durch die Lauterkeit ihres Wesens* (*A.* 299), und zwar auf dem Weg zur Introversion. Er vermutet in ihr *eine auf der Verwandlung weit fortgeschrittene Seele* (*A.* 298). Die beiden Menschen, Maria und Sacramozo, sind für Andreas Beispiele hohen seelischen Adels. Ja, er wird sogar auf die *gegenstandslose Freundschaft* (*A.* 261) Sacramozos zu Maria eifersüchtig. Er spürt, wie Sinne und Geist auf eine einmalige Art verfeinert sind, und er kommt sich im Vergleich dazu als sehr niedrig und durch bloße Zufälle bestimmt vor: *Ihm wird bewußt, wie er sich nur durchtreibt: wie ein Schwein in einem hochgehenden Wasser* (*A.* 261).

Das vierzigste Lebensjahr ist für Sacramozo von schicksalhafter Bedeutung. Er hat für sich das Leben in drei Jahrzwölfte eingeteilt, auf die drei Jahre des *Operierens* folgen, die durch das vierzigste Jahr als *annus mirabilis* abgeschlossen werden (*A.* 266). *Operieren* bezeichnet Hofmannsthal an anderer Stelle als *einen belebten Organismus durch Verwandlung zur Vollkommenheit führen* (*A.* 299). So sind die drei Jahre für den Introversionsprozeß bestimmt. Das vierzigste Lebensjahr aber umschreibt er an anderer Stelle als höchst gefährlichen Zeitpunkt: *ich habe nichts mehr zu gewinnen, aber ich darf nichts mehr verlieren* (*A.* 266). Er kann für sich auf keine neuen grundlegenden Einsichten, auf keine *rettenden Offenbarungen* (*A.* 291) mehr rechnen und darf so nicht mehr mit der Neugier und Entdeckungslust des jüngeren Menschen leben. Die Möglichkeiten seiner Existenz haben sich reduziert. *Dies alles erkannt, hypochondrisch gesteigert; er findet sich nicht recht drein in dem Alter, das er wirklich hat* (*A.* 291)[52]. Er vermag auch den Auftrag Maria gegenüber nicht mehr zu erfüllen; es bleibt Andreas vorbehalten, die Einheit von Maria und Mariquita wiederherzustellen. Scharf formuliert Hofmannsthal: *Malteser: der völlige Zusammenbruch des Mannes von vierzig Jahren* (*A.* 291).

Die Aufzeichnungen über den *Zusammenbruch* des Maltesers, sein *allseitiges Unterliegen* stehen im Gegensatz zu jener Schilderung seines verklärten Todestages, an dem er weiß, *daß er nichts im Leben umsonst getan* (*A.* 268). Es läßt sich nicht ausmachen, ob es sich um unvereinbare Widersprüche handelt oder um jene Gegensätze zwischen Überwindung und Versagen, zwischen Kraft und Schwachheit, wie sie im Wesen des Maltesers vereinigt sind. So ist auch Sacramozos Leben, obwohl ihm jene Liebe fehlt, die Maria und Mariquita wieder vereint, nicht bloß Einsamkeit in absoluter, unfruchtbarer Isolierung. Zu seiner

[51] Vgl. Novalis II, S. 307.

[52] In Aussee notiert sich Hofmannsthal am 29. XI. 1919: *Im Malteser, in Bezug auf das letzte Wohin und Wozu — : die Unerlöstheit des Mannes.*

Liebe, der *Alliebe* (*A.* 268) gehört die Entsagung. Wenn Sacramozo von Maria sagt, *es bestand wohl die irdische Möglichkeit, daß sie sich mit mir vermählt hätte, aber nicht die höhere* (*A.* 299), so ist diese höhere Möglichkeit in der entsagenden Liebe. Im Anschluß an alchimistische Erkenntnisse spricht Hofmannsthal von dieser Liebe, wie sie die beiden verbindet: *immer sublimieren, verflüchtigen, das Leben, den Moment aufopfern für das daraus herzustellende Höhere, Reinere, — dieses Höhere, Reinere zu fixieren suchen* (*A.* 290). Diese Liebe bewirkt die Verwandlung und läßt sich von Sacramozos Durchdringen zum Wesenhaften und seinem Prozeß der Introversion nicht trennen. Was Silberer für die Alchimisten festhält, gilt auch für des Maltesers Weg: *Die hermetischen Philosophen lassen zwar das Gewissen als den Weg oder als die Grundlage der Arbeit erkennen: was aber das eigentliche Wunderwerk der Alchimie* [die Transmutation] *betrifft, legen sie den Hauptwert auf die Liebe: sie bewirkte die Verwandlung des Subjekts in das geliebte Objekt*[53].

Sacramozos mystische Liebe zum Kind, als welches Mensch, nicht Mann noch Frau, sondern beides in einem (*A.* 265) ist, erinnert an den Mythos vom Androgynen, der durch die Geschichte der Mystik hindurchgeht und der eine Wurzel im platonischen Mythos vom Urmenschen hat. Er muß dem tiefsten Wesen des Maltesers, dem Platonismus seiner Weltauffassung, entsprechen. Auch hier wird der Ansatz aber in den vorliegenden Entwürfen nicht weiter ausgeführt.

*

Wir wiesen bereits auf den Magier in der frühen Lyrik Hofmannsthals hin; auch der Malteser trachtet danach, die Vollkommenheit dieser Traumgestalt zu erringen. Für den Magier, wie er im *Traum von großer Magie* erscheint, ist die Gewalt der Elemente, sind Raum und Zeit überwunden. Er ist allen Kräften und allen Menschen verbunden. Im ersten seiner beiden Träume steht Sacramozo

[53] Silberer, S. 212. Edgar Hederer konstruiert einen scharfen Gegensatz zwischen Sacramozo und Andreas: „Sacramozo ist Warnung vor dem Versuch, das weltlos Reine, das Absolute aus eigener Kraft, und sei es im Akt der Selbstaufhebung, zu erzwingen. Dem im Grunde verzweifelten, in ein endloses Spiegelgespräch verdammten Selbsterlöser, dem, der sich rein halten möchte und damit bei anderen nur Unheil anrichtet — die Spaltung der Gräfin in Maria und Mariquita ist seine Schuld —, stellt Hofmannsthal eine Liebe gegenüber, die das Schuldigsein und die Gebrochenheit des kreatürlichen Menschen trägt. Es ist die große, immer wiederholte Leistung seines Herzens und seines Werks. Das Zerstörerische, das Antichristliche falscher Selbstbewahrung wird entlarvt. Während der Malteser, so hoch er auch steigt, mit aller magischen Erzwingung nichts dagegen vermag, daß sein Sterben sein wird wie 'aus dem Theater fortgehen, bevor der Vorhang einmal aufgegangen war'; denn er ist eigentlich ohne Liebe — begreift Andreas Liebe als 'Sieg über das Vergehen, über die Zeit'." (*Hofmannsthals Weg und Vermächtnis*, Hochland 46, 1954, S. 317). Wenn im Roman schon eine „Warnung" beabsichtigt sein sollte, so wird sie in erster Linie in Maria verkörpert, die an ihrem Leib zuschanden wird und die Chaotisches mit Mariquita gemeinsam hat. Für die Spaltung von Maria-Mariquita trägt Sacramozo keine Schuld. Wie Alewyn bereits aufgezeigt hat, ist sie durch Andreas' Erscheinen ausgelöst worden (vgl. a. a. O., S. 462 f.); die Anfänge der Persönlichkeitsspaltung aber liegen weiter zurück in ihrer Ehe, wie es der Dichter in der *Geschichte Marias* (*A.* 285 f.) skizzierte. Sacramozo ist ohne jene das Allomatische bewirkende Liebe des Andreas, aber nicht „eigentlich ohne Liebe".

frühmorgens auf: . . . *bloßfüßig, fühlt durch die Fußsohlen alles bis hinunter in den Berg* (*A.* 288); genau so spürt der Magier im frühen Gedicht, wie *tief unten sich die Erde kühlte*[54]. Der träumende Malteser wie der Magier durchdringen den irdischen Stoff. Wenn Hofmannsthal im *Ad me ipsum* schreibt: *Der Anfang ist pure Magie: Präexistenz*[55], dann gilt dies für diese Welt reiner Verzauberung, in welcher der königliche Magier herrscht.

An anderer Stelle heißt es über Sacramozo: *Magier, der ein unsichtbares Glied zu regen meint. Was ist dies, als seinen Willen spüren, sich zusehends als einen Wollenden spüren, nicht in der Materie (wie Napoleon), sondern im Geist* (*A.* 301). Des Maltesers Gefühl, der im Reiche des Geistes ein *unsichtbares Glied zu regen meint*, beweist, wie weit er schon auf seinem Weg zum magischen Idealismus im Sinne von Novalis vorgestoßen ist. Er beginnt sich in einer Welt des *Wesenhaften* zu bewegen, die Raum und Zeit entrückt ist. Mit einem Aphorismus von Novalis wird die Stufe nochmals umschrieben: *Sacramozo über die mystischen Glieder des Menschen, an die nur zu denken, die schweigend zu bewegen, schon Wollust ist (Traum der Maria)* (*A.* 265)[56].

Hofmannsthals Magier ist wie bei Novalis dem Künstler verwandt. Balzac verleiht im Gespräch *Über Charaktere im Roman und im Drama* Goethe die Züge des mächtigen Magiers: *sein Auge muß unheimlicher gewesen sein als das Klingsors, des Magiers, unheimlicher als das Merlins, von dem es heißt, er habe wie ein bodenloser Schacht in die Tiefen der Hölle geführt, unheimlicher als das der Medusa. Er konnte töten, dieser ungeheure Mensch, mit einem Blick, mit einem Hauch seines Mundes, mit einem Zucken seiner olympischen Schultern: er konnte das Herz eines Menschen zu Stein erstarren lassen, er konnte eine Seele töten . . .*“[57]. Entsprechend heißt es von Stefan George im Gedicht *Der Prophet*: *Und er kann töten, ohne zu berühren*[58]. Nicht nur in der Person des Dichters, vor allem in der Dichtung lebt diese Magie. In seinem Frühwerk hat Hofmannsthal die Magie des Worts erfahren; doch auch später findet er sie in der Dichtung. Im *Gespräch über Gedichte* wird das Mysterium des Tieropfers als Wurzel des Symbols dargestellt. Wie sich der Mensch einen Augenblick ins geopferte Tier verwandelt, so verwandelt sich der Leser oder Zuhörer für einen Augenblick ins Symbol: *Darum ist Symbol das Element der Poesie, und darum setzt die Poesie niemals eine Sache für eine andere: sie spricht Worte aus, um der Worte willen, das ist ihre Zauberei. Um der magischen Kraft willen, welche die Worte haben, unseren Leib zu rühren, und uns unaufhörlich zu verwandeln*[59]. Die Wurzel der Kunst in Mythos und Magie muß erwähnt

[54] *Gedichte*, S. 22.
[55] *Ad me ipsum*, S. 376.
[56] Vgl. Novalis III 250.
[57] *Prosa* II 54.
[58] *Gedichte*, S. 166, vgl. *Briefwechsel George-Hofmannsthal*, 2. Auflage, München und Düsseldorf 1953, S. 239.
[59] *Prosa* II 104. Der Magier in *Oedipus und die Sphinx* lag auf dem Opfertier in der Nacht, bevor er vor Kreon gebracht wurde. Der Magier wie auch Teiresias gehören in die Verwandtschaft der Magier-Dichter. Sie sind eher den unteren Mächten verbunden, entsprechend Hofmannsthals Versuch in den Griechendamen, die Welt gegen das Unbewußte, Bluthafte hin auszuweiten.

werden, weil sie auch für Sacramozo von Bedeutung ist. Die Magie der Dichtung, die er vor allem bei Ariost erlebt, reicht mit ihrer Symbolik in die Gründe der magisch-mythischen Welt zurück. Sacramozo ist zudem jenes *mystische Element der Poesie: die Überwindung der Zeit* (*A.* 247) vertraut.

Bedeuten aber die Schwächen Sacramozos wie die *Verzweiflung des Beschauenden*, daß die Magier zur Zeit, da sich der Dichter der *Welt des Sozialen* zuwendet, zum Scheitern verurteilt sind? Hofmannsthal charakterisiert des Maltesers Schicksal einmal, indem er an Hebbels Epigramm *Philosophenschicksal* erinnert: *Sacramozos Geschick: der Schlüssel Salomonis in Hebbels Epigramm* (*A.* 263). Mit dem Schlüssel Salomons glaubt der Philosoph Himmel und Erde aufzuschließen; da löst er sich in Figuren auf; das Alphabet hat sich erneuert; *tröste dich aber, es hat während der Zeit sich erhöht.* Der Malteser glaubt das Geheimnis der Wesen und Verhältnisse zu erfassen; doch immer wieder löst sich das Eingesehene, das Entzifferte auf. Trotz der Verwirrung aber ist er nicht am Ausgangspunkt stehengeblieben; das Alphabet hat sich erhöht; der Malteser, der sich keine Grenzen setzt, führt sein Erkennen auf erhöhter Stufe fort. Der Tod erst wird ihm den Schlüssel Salomonis geben, um Himmel und Erde aufzuschließen. So scheitert der Malteser, weil sich der Schlüssel seiner Weisheit und seiner Erkenntnisse, sein Zauberstab, immer wieder auflöst; er trägt aber zugleich einen Sieg davon, weil er dem Ziel näher gekommen ist.

Der Malteser versucht nicht, sich die Welt jenes frühen königlichen Magiertums anzueignen. An die Stelle des farbigen Lebenstraums ist für ihn eine hierarchisch gestufte Welt getreten. Der Magier, der auch über die Elemente und die physische Welt gebietet, wandelt sich zum Mystiker in der Welt des höchsten Geistes. Hofmannsthal braucht den Begriff *Magie* in sehr persönlicher Weise, der sich oft mit „Zauber", oft mit „Mystik" berührt[60]. Der Jüngling, der vom Magier träumt und sich im Traum in den Mittelpunkt der Welt erhoben weiß, wandelt sich zum Mann, der nun zu dem höchsten Wesen betet, das in der Mitte des Universums wohnt. *Er kniet nieder*, heißt es vom Malteser, *betet zu dem höchsten Wesen* (*A.* 296). Wie fern liegt diese Gebärde der Demut dem königlichen Magier! Ein Wort von Helmont klingt an, das sich Hofmannsthal aus dem Buch Silberers notiert hat: *Darum sollen wir Gott anbeten, welcher nur im Geiste, das ist in dem innersten Grunde des Menschen, verehrt werden kann*[61]. *Was Geist ist, erfaßt nur der Bedrängte*[62]; das gilt für Sacramozo, dessen hohe, allseitig bedrohte Natur sich von jener der frühen Helden unterscheidet. Wenn der Malteser auch in manchen Aspekten ein „gescheiterter Magier"[63] ist, so weiß er doch, daß der

[60] Vgl. Grete Schaeder, *Hugo von Hofmannsthals Weg zur Tragödie. Die drei Stufen der „Turm"-Dichtung*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 23, 1949, S. 309 f.

[61] *Buch der Freunde*, S. 42, vgl. Silberer, S. 173.

[62] *Buch der Freunde*, S. 42.

[63] Schaeder, S. 329. Dieser wichtige Aufsatz zieht für die Figur des Magiers Verbindungen vom Frühwerk bis zum *Turm*.

od als Bote der höchsten Welt[64] dem Erwartungsvollen das Letzte aufschließt id jeden Schlüssel unnötig macht. Übrigens sind viele Helden des späteren erks Gescheiterte, Demütige, so der Färber Barak oder der Bettler im *Großen Welttheater*[65].

Der Unterschied zwischen Magier und Mystiker, den wir mit aller Vorsicht ehen, läßt sich durch einen Blick auf das Frühwerk noch mehr verdeutlichen. acramozos Weg nach Innen erinnert an das Schicksal Elis Fröboms im *Bergerk zu Falun*, das Hofmannsthals Frühwerk abschließt. Den Seemann Elis verngt nach dem Innern der Erde. Da er noch nicht reif ist für den Dienst bei der ergkönigin, arbeitet er im Stollen unter der Erde. An seinem Hochzeitsmorgen erläßt er die Braut und steigt ins Bergwerk: aus der vergänglichen Welt der enschen geht er hinüber in ein zeitloses Reich der Schönheit. Elis weilt nun jenem Kern der Erde, den auch Sacramozo im Traum fühlt, *alles bis hinunter den Berg* (*A.* 288). Der Weg sehnsuchtsvoller Introversion hat den Matrosen on einst in ein Jenseits geführt. Zuletzt hat er sich vom Liebsten, von seiner raut Anna, getrennt, so stark ist *jenes gewaltig Hinüberziehende (das die Seele em Leben entfremdet)*[66] in ihm geworden. Und der Dichter schreibt weiter im äten Kommentar des *Ad me ipsum*: *Das Ganze drückt den Versuch der Seele aus, r Zeit zu entfliehen in das Überzeitliche. Worte reißen das Einzelne aus dem Strom s Vergehens, vergegenwärtigen = verewigen es. Die magische (nur selten gefährliche) ewalt der Worte auf ein für diese Gewalt empfängliches Kindergemüt*[67]. Hofmannsal transponiert in dieser Aufzeichnung den Sinn des Schauspiels ganz auf sein erhältnis zur Sprache, auf jene Wortmagie, von deren Absterben dann der rief des Lord Chandos handelt. Der ganze Reichtum des Frühwerks legt Zeugis von dieser Gefahr ab, durch den Zauber und die Magie der Sprache, diesen ebenstraum der Präexistenz, die Verknüpfung mit dem Leben zu umgehen.

Das Reich der Bergkönigin dürfen wir mit einer andern Stelle im *Ad me ipsum* uch als *Über-Ich* verstehen, *als dämonische Mächte, welche über die Seele verigen wollen*[68]. Die Bergkönigin trägt Züge eines Dämons, der Elis der menschchen Welt entfremdet und ihn am Hochzeitsmorgen aus den Bindungen der iebe herauslöst. Der häuslichen Welt von Pehrson Dahlsjö mit Anna und Großutter, in seiner Harmonie wie der Hof der Finazzer ein reines Abbild menschcher Gemeinschaft, steht ohne Übergang die Welt der Bergkönigin mit dem Knaben Agmahd und dem alten Torbern gegenüber. Während nun Elis auf einem Weg nach Innen alle menschliche Bindung zerreißt, ist der Malteser in

[64] Vgl. *Ad me ipsum*, S. 359.

[65] Vgl. Alewyn: „Wenn sein Jugendwerk bevölkert gewesen war von Gestalten, auf denen der Glanz des Lebens zu liegen schien, und die sich in der Prüfung auf einmal als ohnmächtig und bedürftig erweisen, so ruhen die Dichtungen seiner letzten Lebenszeit auf Menschen, die scheinbar arm und niedrig sind, in denen aber ein Adel und eine Kraft verbogen ist, die sie zu heimlichen Herrschern und Heilanden macht“. *Hofmannsthals Wandlung*, Frankfurt 1949, S. 28.

[66] *Ad me ipsum*, S. 378.

[67] Ebda. [68] Ebda. S. 363.

seiner Introversion mit Andreas und Maria verbunden. Elis gerät in Konflikt mit irdischer Liebe; der Malteser hofft der Liebe noch durch seine mystische Introversion zu dienen. Elis begibt sich direkt und ohne Übergang in den Dienst einer dämonischen Macht; Sacramozo befindet sich in einem Prozeß stufenweiser Läuterung zum Göttlichen, der vom Tod als dem strahlenden Übergang abgeschlossen wird.

Mehr als Elis gehört Alexander zu den *Angehörigen einer höchsten Welt*[69]; von ihm heißt es: *Gedanken: ein tiefes Kommunizieren mit dem Wesen der Dinge, Feuer einer Laterne vermittelt die Idee des ewigen Weltfeuers und die mystische Vereinigung mit diesem*[70]. Wie für den Malteser geht es für Alexander in dieser Skizze um die Einigung von Morgenland und Abendland. Der *Wahnsinnige* im *Kleinen Welttheater* stammt aus demselben fürstlichen Geschlecht, das Zwiesprache mit dem *Kern und Wesen aller Dinge*[71] hält. Verschwenderisches Herrschertum und asketische Mystik sind in ihm verbunden. Sein Leben, wie es der Diener schildert, umfaßt Triumphzüge durch die Welt und Ringen in tiefster Einsamkeit. Das Wirkliche aber, nach dem seine Sehnsucht begehrt, *fängt kein Gewebe* ein[72]; Paläste und Gedichte bleiben als *traumhaftes Abbild des Wirklichen*[73]. Diesem Traum, in dem die mystische Allerfahrung enthalten ist, leben die meisten Helden von Hofmannsthals frühen Werken. Der Schlußvers der *Terzinen*: *Und drei sind Eins: ein Mensch, ein Ding, ein Traum*[74], ist paradigmatisch für ihre Welt. Dinge und Wesen sind mit ihren Wurzeln im Lebenstraum verhaftet. Die Helden wissen ebensowenig wie der Dichter, *wo sich Traum und Leben spalten*[75]; so ist alles im Lebenstraum ineinander verschmolzen, der über dem verhängnisvollen Weg des Kaufmannssohns im *Märchen der 672. Nacht* vom Landhaus zum Tod im Kasernenhof liegt. Auch der Kaiser in *Der Kaiser und die Hexe* wird von ihm beherrscht, bis er sich völlig von der Macht der dämonischen Frau löst. Über Elis' Weg liegt derselbe dämonische Schatten. In schicksalhafter Weise ist sein Weg die Umkehrung von des Kaisers Entschluß; denn Kaiser Porphyrogenitus zerreißt den Lebenstraum der frühen Lyrik und der ersten Schauspiele und tritt ins tätige Leben.

Auch über des Maltesers Welt ist jener Lebenstraum zerrissen. Sacramozo befindet sich in einem Läuterungsprozeß, der als *mystischer Weg* nicht in ein Nirwana, sondern in die Existenz führt[76]. Es gibt für Sacramozo wegweisende und aufklärende Träume; sie sind *subliminare* Elemente und dienen der Arbeit der Introversion. Während der Lebenstraum Genuß aller Möglichkeiten der Präexistenz ist, hat der Mensch sich auf diesem Weg nun im Leiden zu bewähren. Mit dem Schwinden des Lebenstraumes verlieren auch die dämonischen Kräfte

[69] *Ad me ipsum*, S. 358.
[70] *Dramen* I 421.
[71] *Gedichte und lyrische Dramen*, S. 391.
[72] Ebda. S. 394.
[73] Ebda.
[74] Ebda. S. 19.
[75] Ebda. S. 377.
[76] Vgl. *Ad me ipsum*, S. 360.

n Gewalt; das *Streben nach oben* (*A.* 289f.) bricht ihren Zauber. Anstelle des ementarischen Zaubers tritt der Zauber der Liebe.

Hofmannsthal stand ungefähr im vierzigsten Lebensjahr, als er notierte: *Malteser: der völlige Zusammenbruch des Mannes von vierzig Jahren. Er kann nicht mehr erwarten, daß noch Aufklärung, rettende Offenbarungen kommen, und kann nicht bei den älteren als er selbst ressourcen vermuten, die ihm vorbehalten sind . . .* (*A.* 291). Hofmannsthals schwere Jahre lagen um die Jahrhundertwende, als er sich von seinem Jugendwerk löste und jene Erstarrung der *produktiven Kräfte*[77] drohte, von denen der Chandos-Brief Zeugnis ablegt. Ein Jahrzehnt später erhißt er, in dem er sich mit der Gestalt des Maltesers beschäftigt, Gefahren und Bedrohungen einer neuen Lebensstufe. Sacramozo fehlt im Unterschied zu Hofmannsthal das dichterische Wort, die Familie und der weite Freundeskreis, den es mit so viel aufmerksamer Liebe hegt. Fehlt die Einsamkeit des Maltesers darum ganz in seinem Leben?

In einem Brief an Carl J. Burckhardt schreibt der Dichter: *Meine höchsten Glücksmomente immer in völliger Einsamkeit, ohne Bezug auf eine Frau, überhaupt auf einen einzelnen Menschen, aber allen gleich nah wie im Mittelpunkt einer Kugel*[78]. In einem Brief an Grete Wiesenthal heißt es 1907: . . . *denn wirklich, liebes Fräulein, sind wir Menschen, die etwas „Schönes“ machen wollen, denn nicht furchtbar vereinsamt in der Welt und schließlich nur aufeinander angewiesen?*[79] Einzig in der Einsamkeit konnten jene *Stunden der Exaltation* zustandekommen, in denen er sicher ist, *nur er habe den wahren Schlüssel der Welt, alle andern gleiten an dem Geheimschloß vorbei, — alles dient ihm, auch eine einmal gesehene Landschaft, ein Pfuhl dunklen Wassers in Westindien* (*A.* 263). Es sind jene Augenblicke, von denen auch Lord Chandos in seinem Brief schreibt und die Hofmannsthal zudem von sich selber bezeugt. In einem Brief an Walther Brecht erzählt er, wie er als Knabe das Wasser im Waschbecken *als etwas vollkommen Herrliches sehen konnte, aber nicht außerhalb der Natur, sondern ganz natürlich, aber in einer schwer zu beschreibenden Weise erhöht und verherrlicht, sicut nympha*[80]. Auch Burckhardt berichtet, wie vor allem das Wasser beim Dichter solche Augenblicke der Erhöhung auslöste[81]. In Venedig erfährt es der Dichter am frühen Morgen: . . . *und aus dem Waschkrug sprang das Wasser mit eigenem Willen wie eine lebendige Nymphe*[82]. In seiner Sterbestunde kommen Sacramozo wie im Wasser alle Wesen nahe (vgl. *A.* 268).

Die Einsamkeit des schöpferischen Menschen gilt nicht für Freundeskreis und Familie. Zur Zeit, da er sich mit dem *Andreas* beschäftigt, schreibt er an Bor-

[77] *Briefe* II 67.
[78] Hugo von Hofmannsthal, Carl J. Burckhardt, *Briefwechsel*, Frankfurt 1956, S. 103f.
[79] *Briefe* II 296.
[80] *Briefwechsel George—Hofmannsthal*, S. 234.
[81] Carl J. Burckhardt, *Erinnerungen an Hofmannsthal und Briefe des Dichters*, Basel 1944, S. 24f.
[82] *Prosa* II 407.

chardt: *Einsam bin ich, wie jeder Mensch, meiner, unserer Art es ist. Manches in meiner Natur läßt mich die auferlegte Einsamkeit leichter tragen, als andere sie getragen haben. Denn ich habe darüber, daß ich ein Dichter bin, nicht aufhören müssen ein Mensch zu sein, das ist mein unermeßliches Glück . . .*[83]. Hofmannsthal versucht so für sich die Antinomie von Einsamkeit und Gemeinschaft zu lösen[84]. Wer aber spürt nicht aus den Briefen, wie groß die Einsamkeit des Dichters war, wie sehr er sich den Mächten ausgesetzt wußte, besonders in seinen späteren Jahren, als er sich um sein großes Trauerspiel mühte. Dieser einsame Kampf spiegelt sich in dem heroischen Unternehmen des Sacramozo. Ist es nicht oft eine innige Sehnsucht nach Gemeinschaft, die den Dichter deshalb zur allomatischen Lösung führt?

Sacramozos Zuhausesein in den weitesten Räumen entspricht der *völligen Ubiquität*[85] des Dichters, seiner Zugehörigkeit zu fernen Provinzen Europas, von der C. J. Burckhardt in seinen Erinnerungen erstaunliche Beispiele gibt[86]. Genau so weit sind für Hofmannsthal auch die Zeiten gespannt: *Er hatte in der Tat zum Zeitablauf, als einer menschlichen Vorstellungsgabe, eine völlig andere Beziehung als die übliche, und dies nicht im Sinne der Spekulation, sondern des Darüberstehens, des an tödliche Gefahr streifenden Freiwerdens von dieser großen Sicherung unseres Vorstellungsraumes, in dem wir eingebettet sind. Sein Wissen und Erkennen war im platonischen Sinne ein Sich-Erinnern*[87]. Genau so heißt es von Sacramozo, daß ihm die Zeit nichts sei und daß er sich in einer Zeit bewege, *die nicht völlig Gegenwart, und an einem Ort, der nicht völlig Hier ist* (*A.* 287).

Die Gestalt des hochgetriebenen, mit Erinnerung und Erfahrung beladenen Einzelnen führt die Gedanken Hofmannsthals aber auch zu Zeitgenossen, die wie er mit der dunklen Gegenwart fertig zu werden versuchen. Mußte er Stefan George nicht als Gegensatz zum Malteser empfinden, von dem es heißt, es fehle ihm jener *Beisatz von Schauspielerwesen*, der dem Priester, dem Propheten nötig, ohne den dieser nicht bestehen könne? (vgl. *A.* 292) Der Malteser in seinem totalen Rückzug aus dem Leben ist ohne jenen *Beisatz des Schauspielerwesens*, dessen George nicht entbehren kann. Die biographischen Anklänge und weitere Vergleiche lassen erkennen, wie vielseitig und wandlungsfähig die Gestalt Sacramozos geworden ist. In den Aufzeichnungen aus den zwei letzten Lebensjahren verflicht sich das Schicksal des Herzogs von Reichstadt mit den Figuren des Romans; neue Namen erscheinen und weiten den Plan zu einem historischen Roman aus. Sacramozo wird nun Sagredo genannt, dessen Name an den Herzog von Camposagrado, den spanischen Gesandten und Protektor von Nina, erinnert.

*

[83] *Briefwechsel*, Frankfurt 1954, S. 65.
[84] Vgl. *Ad me ipsum*, S. 369.
[85] Burckhardt a. a. O., S. 25.
[86] *Begegnungen mit Hofmannsthal*, Die neue Rundschau 65, 1954, S. 341 ff.
[87] Burckhardt, *Erinnerungen*, S. 17 f.

Es lassen sich viele äußere und innere Gründe anführen, um die Tatsache zu erklären, daß der *Andreas* ein Fragment geblieben ist[88]. Dazu trug wie bei anderen Plänen Hofmannsthals auch der Überfluß an Einfällen bei, von denen der Dichter gleichsam überschwemmt wurde. Sie bedrohten die Fabel und die Grundkonstellation, schufen neue Möglichkeiten, die nach allen Seiten ins Unabsehbare führten. So wurde aus einer Nebenfigur des österreichischen Bildungsromans, der von den Lehr- und Wanderjahren des Andreas handeln sollte, wurde aus dem venezianischen Mentor Sacramozo ein Individuum mit geheimnisvoller Lebenschiffre. Der Mann wandelt sich zum heroisch-einsamen Mystiker, der direkt wie einst Elis Fröbom ins Jenseits hinüberdrängt. Sein Weg wird anhand alchimistischer und psychologischer Literatur vertieft und ausgeweitet. Das Gefährliche und Unfruchtbare seines Versuchs, das dem Allomatischen des späteren Werks zuwiderläuft, wird vom Dichter erwogen. Autobiographische Bemerkungen fließen ein; die Notizen zum Malteser und seiner Rolle im geplanten Roman verwandeln sich in Notizen zur Selbstdarstellung im geplanten *Ad me ipsum*, dessen Bilder, Symbole und Begriffe nicht starr zur Verurteilung Sacramozos verwandt werden dürfen. Der Malteser erinnert an Zeitgenossen; seine Philosophie wird durch neue Einfälle und Ideen gespeist. Hofmannsthal, für den jede Einzelheit mit dem Unendlichen verbunden war, mußte besonders durch eine Figur wie den allgegenwärtigen Malteser zu dieser Verknüpfung aller Fragen und aller Wesen geführt und darin bestärkt werden.

Der einsame Dichter müht sich um die Figur des einsamen Sacramozo, da er bereits den Weg der allomatischen Vereinigung in Lustspiel, Textbuch und Erzählung beschritten hat. Die Probleme des Frühwerks bestehen also weiter, stellen sich jedoch, der neuen Drehung einer Spirale vergleichbar[89], auf höherer Stufe. Auf dieser neuen Stufe lebt Sacramozo nicht als „Todeserot“, sondern in mystischer Nachfolge. Er hat auf das königliche Magiertum verzichtet und dafür Züge des helfenden Arztes gewonnen, um Andreas' Weg ins Leben und auf die höchste Ordnung hin zu öffnen.

[88] Für die inneren Gründe, die Hofmannsthal von der Vollendung des Romans zurückhielten, vgl. Hermann Broch: *Hofmannsthals Prosaschriften*, Die neue Rundschau 62, 1951, S. 18; Fritz Martini, *Das Wagnis der Sprache*, S. 233; außerdem C. J. Burckhardt, *Erinnerungen* S. 39; Wassermann, *Nachwort zum „Andreas“*, Berlin 1932, S. 175, 177.

[89] Vgl. Naef, S. 91ff.

Das Spiel des Orpheus

Über die erste Fassung von Georg Trakls „Passion"

von

Walther Killy (z.Zt. Harvard University)

Im vierten Band des *Brenner* findet sich ein bislang wenig beachtetes, umfangreiches Gedicht Georg Trakls, das die Überschrift *Passion* trägt[1]. Unter dem gleichen Namen ist es, wesentlich verändert und um mehr als die Hälfte gekürzt, in die Gedichtsammlung von 1917 eingegangen. Beide Fassungen haben den rätselhaften Charakter der reifen Traklschen Poesie, deren wirkungsreiche Bilder und Figuren in einem geheimnisvollen Zusammenhang zu stehen scheinen. Eine wachsende Anzahl von Deutungen versucht, diesen Zusammenhang sichtbar zu machen und als Sinnzusammenhang festzulegen. Dabei wird vorausgesetzt, daß ein solcher vorhanden sei, ja auf den Begriff gebracht werden müsse, und man ist bestrebt, „Bedeutung" aufzufinden, die je nach dem Standort des Interpreten eine bestimmte Färbung zu erhalten geneigt ist. Man ist dabei geleitet von der Vorstellung, daß alle Gedichte von Natur einen destillierbaren „Sinn" haben, der schließlich, wiewohl auf lyrische Weise, auf eine Weltanschauung, gar auf ein „Menschenbild" zielt. So faßt Eduard Lachmann in der einzigen ausführlichen Behandlung der *Passion* die beiden Fassungen folgendermaßen zusammen: „In beiden Fassungen wird der Sinn des Dichters in abendländischer Zeit erhellt. Nicht nur das Leben des Dichters ist eine Passion, auch seine Dichtung ist es. In einer Zeit des Unheils kann es garnicht anders sein. In orphischer Zeit war es anders. Die Bußhaltung, die Sühneleistung, ist christlicher Weltzeit eingeprägt. Buße und Sühne aber heißen Passion."[2]

Nun wird der unbefangene Leser gestehen müssen, daß in dem Gedicht zunächst garnichts „erhellt" wird. Im Gegenteil: als eine dunkle Flut von Klängen und Bildern ziehen die Verse ebenso schön wie unbegreiflich vorüber:

Passion

Wenn silbern Orpheus die Laute rührt,
Beklagend ein Totes im Abendgarten —
Wer bist du Ruhendes unter hohen Bäumen?
Es rauscht die Klage das herbstliche Rohr,
Der blaue Teich.

[1] *Der Brenner*, 4. Jahr, Heft 10, 15. Februar 1914, S. 431—433; ein Wiederabdruck des in dieser Gestalt in den Ausgaben fehlenden Gedichts auch in: *Hochland*, Jg. 44, 1952, S. 324f.

[2] E. Lachmann, *Kreuz und Abend*, Salzburg 1954, S. 100.

Weh, der schmalen Gestalt des Knaben,
Die purpurn erglüht,
Schmerzlicher Mutter, in blauem Mantel
Verhüllend ihre heilige Schmach.

Weh, des Geborenen, daß er stürbe,
Eh er die glühende Frucht,
Die bittere der Schuld genossen.

Wen weinst du unter dämmernden Bäumen?
Die Schwester, dunkle Liebe
Eines wilden Geschlechts,
Dem auf goldenen Rädern der Tag davonrauscht.

O, daß frömmer die Nacht käme,
Kristus.

Was schweigst du unter schwarzen Bäumen?
Den Sternenfrost des Winters,
Gottes Geburt
Und die Hirten an der Krippe von Stroh.

Blaue Monde
Versanken die Augen des Blinden in härener Höhle.

Ein Leichnam suchest du unter grünenden Bäumen
Deine Braut,
Die silberne Rose
Schwebend über dem nächtlichen Hügel.

Wandelnd an den schwarzen Ufern
Des Todes,
Purpurn erblüht im Herzen die Höllenblume.

Über seufzende Wasser geneigt
Sieh dein Gemahl: Antlitz starrend von Aussatz
Und ihr Haar flattert wild in der Nacht.

Zwei Wölfe im finsteren Wald
Mischten wir unser Blut in steinerner Umarmung
Und die Sterne unseres Geschlechts fielen auf uns.

O, der Stachel des Todes.
Verblichene schauen wir uns am Kreuzweg
Und in silbernen Augen
Spiegeln sich die schwarzen Schatten unserer Wildnis,
Gräßliches Lachen, das unsere Münder zerbrach.

Dornige Stufen sinken ins Dunkel,
Daß röter von kühlen Füßen
Das Blut hinströme auf den steinigen Acker.
Auf purpurner Flut
Schaukelt wachend die silberne Schläferin.

Jener aber ward ein schneeiger Baum
Am Beinerhügel,
Ein Wild äugend aus eiternder Wunde,
Wieder ein schweigender Stein.

O, die sanfte Sternenstunde
Dieser kristallnen Ruh,
Da in dorniger Kammer
Das aussätzige Antlitz von dir fiel.

Nächtlich tönt der Seele einsames Saitenspiel
Dunkler Verzückung
Voll zu den silbernen Füßen der Büßerin
Im verlorenen Garten;
Und an dorniger Hecke knospet der blaue Frühling.

Unter dunklen Olivenbäumen
Tritt der rosige Engel
Des Morgens aus dem Grab der Liebenden.

Eine solche Musik von Bäumen und Sternen, Stein und Dorn, Mond und Flut bewegt das empfindende Gemüt; aber es sieht sich zunächst ganz hilflos, wenn es einen evidenten Zusammenhang aufzufinden und zu begründen unternimmt. Das Ohr erkennt wohl einige Wendungen und Motive, die — wie in der Musik — wiederkehren und sich im Fortschritt der Verse wandeln. Ihre Wiederholung und Transposition gehört zur Form des Gedichts:

Wer bist du Ruhendes unter hohen Bäumen?

Diese erste Frage (v. 4) wird wieder aufgenommen (v. 14):

Wen weinst du unter dämmernden Bäumen?

Schwerer noch wiegt die nächste Frage (v. 20):

Was schweigst du unter schwarzen Bäumen?

Und dann (v. 26) kommt keine Frage mehr, sondern eine Aussage:

Ein Leichnam suchest du unter grünenden Bäumen
Deine Braut . . .

Bis hierher, bis zur Mittelstrophe des Gedichts, erfolgt die Nennung der Bäume mit jeweils einem anderen Beiwort, wie Trakl stets die Dinge immer neu zu qualifizieren pflegt. Das Ding scheint zu bleiben, aber die Weise seines Daseins wird verwandelt. Das „Motiv" ist erkennbar, aber sein Ton dem Wechsel anheimgegeben[3]. War zunächst eine an ein unbestimmtes Du gerichtete Frage gestellt worden, so ist nun das Du tot (v. 26), während die Bäume noch grünen. An die Stelle des Du tritt ein *wir*:

Zwei Wölfe im finsteren Wald
Mischten wir unser Blut in steinerner Umarmung . . . (v. 36. 37)

Die Bäume sind bedrohlich zum finsteren Wald zusammengerückt, in dem Schreckliches geschah. Die Wölfe werden verwandelt:

Jener aber ward ein schneeiger Baum
Am Beinerhügel . . . (v. 49. 50).

Den Schluß setzen die Zeilen

Unter dunklen Olivenbäumen
Tritt der rosige Engel
Des Morgens aus dem Grab der Liebenden. (v.62—64)

Im Auf- und Abklingen des langen Gedichts geben die Bäume eine Art von Refrain. Sie gewähren Halt in der Flucht der Vorstellungen, auch wenn sie stets anders erscheinen. Sie sind nicht, wie im Refrain des Liedes, gleichbleibend bezeichnet, sondern sie wandeln sich je nach der Lage des Gedichts, das durch den Zeitraum vom Abend in die Nacht zum Morgen vorschreitet. Die wechselnden Beiworte *hoch*, *dämmernd*, *schwarz*, *grünend*, *finster*, *dunkel* erregen Stimmung und werden zu Elementen einer geahnten inneren Landschaft. Zugleich machen sie das einzelne Ding bedeutend und rätselhaft, ohne daß die Bedeutung begreiflich würde. Einmal tritt ein einzelner Baum in der Nacht hervorleuchtend hervor: . . . *ein schneeiger Baum Am Beinerhügel* (v. 49. 50). Auf der Spitze des Beinerhügels, am Ende des Passionsweges, steht die arbor crucis. Jener ward dazu — wer?

In dem Gedicht sind zwei Namen ausgesprochen: *Orpheus* und *Kristus*, jeder Name fällt einmal. Neben ihnen sind andere, weniger bestimmte Gestalten mit vielen, wandelbaren Benennungen. Da ist das ruhende, klagende, weinende und erlöste Du; da ist zweimal das schicksalsschwere Wir. Dazu kommen die Erscheinungen des *Knaben*, der *Schwester*, der *Braut*, des *Gemahl*, des *Blinden*, des *Leichnam*, der *Büßerin*, der *Liebenden*. Sie alle werden ebenfalls nur einmal genannt. Wie sehr diese Erscheinungen der Eindeutigkeit entbehren tritt hervor, wenn Trakl sie qualifiziert: *Zwei Wölfe . . . mischten wir unser Blut; Ein Leichnam*

[3] Zu diesem für Trakls Poesie elementaren Sachverhalt vgl. W. Killy, *Wandlungen des lyrischen Bildes*, Göttingen 1956, S. 101ff.

suchest du . . .; Jener aber ward ein . . . Baum . . . ein Wild. Ebenso, wie die Dinge der Welt in den Gedichten dieses Dichters immer neuer Wandlung unterworfen werden, sind es hier die lebendigen Gestalten. Als bloße nomina sind sie noch nichts. Sie bedürfen der Identifikation mit einem anderen, um in ihrem jeweiligen Sein erkennbar zu werden; die Identifikation verrätselt und entlarvt zugleich. Indem die Wendung *Zwei Wölfe . . . wir* gebraucht wird, wird das *Wir* verhüllt, aber seine tierische Gier, welche alles Menschliche hinter sich läßt, tritt tödlich hervor.

Wechselnde Namen also bezeichnen wechselnde Zuständlichkeiten. Die gleiche Erscheinung hat im Fortschreiten des Gedichts einen immer neuen „Stellenwert"; nicht nur, weil Schicksal sie wandelt, auch, weil das Gedicht vom sinnlichen Wechsel der Vorstellungen lebt. Die *Schwester* (v. 15) kehrt wieder als *Deine Braut, Die silberne Rose* (v. 27. 28). An solchen Stellen pflegen sich die Deuter zu beeilen, eine allegorische Festlegung vorzunehmen: „... silberne Rose, das heißt eine der Welt des Reinen zugehörige Gestalt" sagt Lachmann[4]. Aber das widerspricht dem Wesen der Traklschen Chiffre, die fast immer ambivalent ist:

O der Verwesten, da sie mit silbernen Zungen die Hölle schwiegen[5]

stellt die Chiffre silbern in den Bereich schwerster Schuld — auch die *silberne Rose* wandelt sich: *Purpurn erblüht im Herzen die Höllenblume* (v. 32). So kommt die Schwester und Braut wieder als *Gemahl*: *Antlitz starrend von Aussatz* (v. 34). Die Vereinigung macht beide, den sprechenden Dichter-Bruder und die Schwester, zu Wölfen. Sie mischen sich in *steinerner Umarmung*: die Vereinigung ist tödlich, wie bei jenen unerlaubt Liebenden der Sage, die zu Bestien oder in Stein verwandelt wurden[6]. So sind denn beide *Verblichene* (v. 40), die sich am *Kreuzweg* mit *silbernen Augen* schauen, in der Liebe, im Tode, in der Schuld zum Wir identifiziert. Aber nicht lange, dann treten sie wieder auseinander. In märchenhaft-objektivem Bericht wird *Jener* als *schneeiger Baum* und als ein *Wild äugend aus eiternder Wunde* geschildert, ja wieder als *schweigender Stein* (v. 49—52); aus der Verblichenen wurde *die silberne Schläferin* (v. 48), die im blauen Frühling als *Büßerin* ersteht. Zu ihren silbernen Füßen ertönt das Saitenspiel des Dichters, nachdem der Aussatz abfiel. Am Ende heißen beide schlicht die *Liebenden*, ein Engel tritt aus ihrem Grab.

Indem so die Benennung zweier Gestalten verfolgt wird, kommt eine der Perspektiven dieses Gedichts in den Blick. Sie enthüllt das persönliche Schicksal, von dem hier auch die Rede ist und das Trakls Leben überschattet. In der Liebe zur Schwester hat er die Erfahrung der Schuld bis zum Äußersten machen müssen. Nur ein bigotter Moralismus oder psychologisierende Neugier können

[4] Lachmann, a.a.O. S. 97.

[5] Georg Trakl, *Die Dichtungen*, hg. von Kurt Horwitz, Zürich 1946 [*Dichtungen*], S. 157.

[6] Ovid, *Met.* X, 242.

arin etwas anderes als die stellvertretend erlittene Unordnung erblicken, die r großen, metaphysisch gerichteten Unruhe wird. Immer wieder wird dieses eschick mit ähnlichen Bildern ausdrücklich, vor allem in den späten Prosa-edichten *Traum und Umnachtung*, *Offenbarung und Untergang* sowie in dem nmittelbar dazugehörigen dramatischen Fragment vom Mai 1914, das noch ner angemessenen Edition harrt. Diese Gedichte stehen nicht nur zeitlich der assion nahe:

Aber in dunkler Höhle verbrachte er seine Tage ... verbarg sich, ein flammender Wolf, vor dem weißen Antlitz der Mutter ... Wollust, da er im grünenden Sommergarten dem schweigenden Kind Gewalt tat ... (*Dichtungen*, S. 152)

Aber da er Glühendes sinnend den herbstlichen Fluß hinabging unter kahlen Bäumen hin, erschien in härenem Mantel ihm, ein flammender Dämon, die Schwester. (*Dichtungen*, S. 154)

Also fand er im Dornenbusch die weiße Gestalt des Kindes, blutend nach dem Mantel seines Bräutigams. (*Dichtungen*, S. 155)

... da in zerbrochenem Spiegel, ein sterbender Jüngling, die Schwester erschien; die Nacht das verfluchte Geschlecht verschlang. (*Dichtungen*, S. 157)

So, wie in *Traum und Umnachtung* das Thema leidenschaftlicher Passion wieder-ehrt und variiert wird, so auch hier. Das magische Verwandlungsspiel, das Trakl mit den Erscheinungen der Natur spielt, ergreift den Menschen. Er ist es, aber er erkennt sich jeweils als ein anderer; sein Erleben erscheint chiffriert. Die Chiffre wird wirksam im Ganzen des Gedichts, sie hat ästhetischen und thema-tischen Wert, indem sie sich mit den kaleidoskopisch wechselnden Figurationen der natürlichen Welt verbindet, hinter denen zu leicht und zu oft eine Art symbolischen Systems vermutet wird[7]. Soweit überhaupt Vorgänge zur Sprache kommen, werden sie in solche Figurationen zusammengefaßt:

Weh, der schmalen Gestalt des Knaben,
Die purpurn erglüht ... (v. 7. 8)

Purpurn erblüht im Herzen die Höllenblume. (v. 32)

Und die Sterne unseres Geschlechts fielen auf uns. (v. 38)

O, der Stachel des Todes. (v. 39)

... die schwarzen Schatten unserer Wildnis ... (v. 42)

Dornige Stufen sinken ins Dunkel ... (v. 44)

Auf purpurner Flut
Schaukelt wachend die silberne Schläferin. (v. 47. 48)

O, die sanfte Sternenstunde
Dieser kristallnen Ruh ... (v. 53. 54)

[7] Am meisten hält sich von dieser Verwechslung frei das ebenso eindringliche wie vorsichtige Buch von Klaus Simon, *Traum und Orpheus*, Salzburg 1955, das sich trotz seinem Thema mit vorliegendem Aufsatz kaum berührt.

Und an dorniger Hecke knospet der blaue Frühling. (v. 61)

Tritt der rosige Engel
Des Morgens aus dem Grab der Liebenden. (v. 63. 64)

Man ist versucht, nahezu jeden Vers zu zitieren, wenn es eine Darstellung dieses uneigentlichen Ausdrucks gilt, dessen wirksame und erregende Kraft durch Mehrerlei ermöglicht wird. Einmal durch die Vorstellung der Sache selber: was Steine sind, scheint deutlich zu sein; Dorne erregen eine bestimmte Vorstellung; Sterne sind ein ursprünglich lyrisches Wort und können eine Fülle poetischer Assoziationen bewirken. Aber das schlichte Benennen der Dinge ist nicht die Weise der Traklschen Poesie. Kann man sich dornige Stufen noch erklären, so gerät man in Schwierigkeiten, wenn man die vielfachen Stellenwerte von Stein, Dorn und Stern betrachtet, die allein in der *Passion* vorhanden sind.

Stern erscheint dreimal, das erste Mal in den Versen

Was schweigst du unter schwarzen Bäumen?
Den Sternenfrost des Winters,
Gottes Geburt
Und die Hirten an der Krippe von Stroh. (v. 20—23)

Sternenfrost bringt die kalte klare Winternacht in den Sinn; es ist die, in der Christus geboren wurde. (In der zweiten Fassung wird das alles in die Worte *Stille Nacht* abgekürzt werden.) Über den anbetenden Hirten leuchtete ein Stern zu Gottes Geburt. Aber dieses verheißungsvolle Sternenlicht wird hier ausdrücklich verschwiegen. Im Gesang bleibt der Wunsch *O, daß frömmer die Nacht käme. Kristus . . .* unerfüllt. Andere Sterne herrschen:

Und die Sterne unseres Geschlechts fielen auf uns. (v. 38)

Die fallenden Sterne sind voller Verhängnis: *Am Abend weht von unseren Sternen ein eisiger Wind* (Dichtungen p. 90). Die ganze Spannweite einer solchen wiederkehrenden Chiffre wird klar, wenn sie wieder auftaucht:

O, die sanfte Sternenstunde
Dieser kristallnen Ruh . . . (v. 53. 54)

In dieser Sternenstunde fällt der Aussatz ab, ein erlösender Vorgang. Es ist also nicht möglich, mit Stern eine bestimmte Bedeutung zu verbinden, sie wechselt, und gerade die Verrätselung oder Entfremdung des einfachen Phänomens bewirkt nicht zuletzt den Reiz, den wir empfinden. Es entsteht eine Spannung zwischen unserer „natürlichen" Vorstellung und der poetischen Chiffre. Der wiederholende Wechsel erweist sich als ein Element der Form, indem er dem Ganzen Struktur gibt; er leistet aber auch eine Art von Verknüpfung der so unverbunden nebeneinander stehenden Sätze und Bilder. Eine Verbindung zwischen jenen und diesen Sternen wird geahnt, ein Assoziations-

webe herausgefordert, aus dem ein Gesamtbild magisch zu leuchten scheint, ssen Knüpfung nicht aufgelöst werden kann. Ein Sternenaugenblick, der der burt Christi, der steinerne des Geschlechts, der sanfte in dorniger Kammer, lt auf den anderen.

Von solchem Gewebe lebt das Gedicht. Eine andere wiederkehrende Chiffre die vom Dorn (Stachel): *O, der Stachel des Todes* erinnert zunächst an die blische Wendung, und am *Kreuzweg* sehen sich hier die Gestorbenen. Aber sie arben einen schuldhaften Liebestod, wie ihn die Schwester unmißverständlich *Offenbarung und Untergang* herbeiwünscht: *Aus verwesender Bläue trat die eiche Gestalt der Schwester und also sprach ihr blutender Mund: Stich schwarzer orn* (*Dichtungen*, S. 189; wenig später übrigens: *Aufflackert ihr Sterne in einen gewölbten Brauen . . .*). Oder im dramatischen Fragment: *Stich, schwarzer orn. Ach, noch tönen von wildem Gewitter die silbernen Arme. Fließe Blut von den senden Füßen*[8]. In der Sehnsucht nach Gerechtigkeit entsteht der Wunsch *aß er seines Schicksals vergäße und des dornigen Stachels* (*Dichtungen*, S. 155). er stechende Dorn ist ein elementares erotisches Zeichen; er ist zugleich, in der prache der lutherischen Bibel, der Stachel des Todes, der Dorn im Fleisch zu ommer Unruhe. So erscheint es bemerkenswert, wie Dorn in dem Gedicht noch reimal auftaucht. *Dornige Stufen sinken ins Dunkel, Daß röter von kühlen Füßen as Blut hinströme auf den steinigen Acker* (v. 44—46). Hier sind es offenbar hmerzliche Dornen auf dem dunklen Weg der Passion. Wenig danach aber . 53—55), in der sanften *Sternenstunde Dieser kristallnen Ruh*, fällt *dorniger Kammer* das aussätzige Antlitz ab. Welche Kammer ist es, e den erst Gestorbenen, der zum *schneeigen Baum Am Beinerhügel* geworden, ier aufnimmt? Ist es die Kammer des Grabes, in die einst Christus, dornekrönt, gelegt wurde? Ein Engel wachte davor und ein Stein verschloß sie. Je ehr man in das Gedicht eindringt, umso dichter werden die Assoziationsöglichkeiten, umso weniger werden sie verifizierbar. Der Stachel bringt schuldaften Tod, die Dornen bedecken den blutigen Weg, in dorniger Kammer fällt ie tödliche Krankheit ab. Als der Engel das Grab der Liebenden verläßt, nospt an dorniger Hecke der Frühling. Dorn gehört in den Bezirk des Eros, er Schuld und des Schmerzes; aber die Verbindungen zur Geschichte der Verleißung sind unüberhörbar, wenn das Wort erklingt. Ähnliches ist in dieser Betrachtung schon begegnet: das in der Nacht leuchtende Kreuz von Golgatha t die Todesfigur des Liebenden, eine der Gestalten dessen, der *krankes Wild* nd *schweigender Stein* wird. Die Sterne verbanden erotisches Schicksal und anfte Erlösungsstunde; wenn wir aber geneigt sind, im blauen Mantel schmerzcher Mutter (v. 9) auch den Mantel Mariens zu erkennen, so ist dieser nächtige Mantel nach der Überlieferung mit Sternen bedeckt.

[8] Georg Trakl, *Aus goldenem Kelch. Die Jugenddichtungen*, Salzburg o. J., S. 105, herausgegeben von W. Schneditz. Was ein so spätes Zeugnis in den Jugenddichtungen soll, wird unerfindlich bleiben.

Eine dritte der wiederkehrenden Chiffren ist der Stein. Sie erscheint erstmals bei der schrecklichen Vereinigung, so wie Ovid es darstellte:

> *utque pudor cessit, sanguisque induruit oris,*
> *in rigidum parvo silicem discrimine versae.* (*Met.* X, 241. 2)

Dann strömt Blut *auf den steinigen Acker* (v. 46). Der Liebende wird *Wieder ein schweigender Stein* (v. 52), allein diesmal. Und die zweite Fassung faßt das Schlußbild zusammen in die Verse:

> *Oder es tönte dunkler Verzückung*
> *Voll das Saitenspiel*
> *Zu den kühlen Füßen der Büßerin*
> *In der steinernen Stadt.* (*Dichtungen*, S. 141)

Das ist ein ganz anderer Schluß als der der ersten Fassung; der verlorene Garten (v. 60) gemahnt an das verlorene unschuldsvolle Paradies, das auch die Büßende nicht mehr erringen wird. Die steinerne Stadt[9] ist nicht weniger fern von der Stätte verlorener Einfalt. In *Offenbarung und Untergang* erscheint der *Fremdling am Abendhügel, der weinend aufhebt die Lider über die steinerne Stadt* (*Dichtungen*, S. 190). Mag man es als müßige Vermutung ansehen, daß das Grab der Liebenden wie Christi Grab von einem Stein verschlossen war, ehe der Engel heraustrat: mit der *steinernen Stadt* schließt die andere Fassung, in ihr klingt das *Lied Dunkler Verzückung voll*, das einsame Saitenspiel der Seele.

Das Gedicht *Passion* hatte mit dem Namen des Orpheus begonnen, und es ist jetzt an der Zeit, einen assoziativen Hinweis zu geben, der hergeholt und unerheblich erscheinen kann. Am besten sei er mit einem Goethe-Zitat umschrieben, das an alte Traditionen anknüpft:

> *Man denke sich den Orpheus, der, als ihm ein großer wüster Bauplatz angewiesen war, sich weislich an dem schicklichsten Ort niedersetzte und durch die belebenden Töne seiner Leier den geräumigen Marktplatz um sich her bildete. Die von kräftig gebietenden, freundlich lockenden Tönen schnell ergriffenen, aus ihrer massenhaften Ganzheit gerissenen Felssteine mußten, indem sie sich enthusiastisch herbei bewegten, sich kunst- und handwerksgemäß gestalten, um sich sodann in rhythmischen Schichten und Wänden gebührend hinzuordnen. Und so mag sich Straße zu Straßen anfügen*[10].

So hat Orpheus bei Goethe die steinerne Stadt schön errichtet, eine andere, gewiß, als die bei Trakl berufene, welche nicht auf Ordnung, sondern auf Fremde weist. Aber es ist bemerkenswert, wie sich das Geschick des Orpheus mit diesem unbelebtesten Stoff der Natur von alters verbindet. Auf dem kahlen Fels, am Rande der Unterwelt saß er und beklagte die zum zweiten Male verlorene Geliebte:

[9] Eine sehr häufige und bedeutsame Chiffre, vgl. Killy a. a. O., S. 99f.

[10] Goethe, *Maximen und Reflexionen*, hg. von Max Hecker, Weimar 1907, Nr. 1133.

Septem illum totos perhibent ex ordine menses,
rupe sub aeria, deserti ad Strymonis undam
flevisse, et gelidis haec evolvisse sub antris . . .
(Verg. *Georg.* IV, 507ff.)

e Steine bewegte sein Gesang, daß sie wie Lebendiges sich ordneten, wie das zähmte Getier lagerten sie sich um ihn; unter dem Hagel der Steine, von der er liebestoller Weiber geschleudert, starb er. Hier klingt sein Lied in der einernen Stadt, und wenn Orpheus auch der Dichter ist, so fließt sein Blut er den steinernen Acker. Er sah — *O, der Stachel des Todes* — unter den hatten Eurydike stehen:

Verblichene schauen wir uns am Kreuzweg
Und in silbernen Augen
Spiegeln sich die schwarzen Schatten unserer Wildnis . . . (v. 40—43)

vid berichtet vom dunklen Pfad aus der Welt der Toten:

carpitur adclivis per muta silentia trames,
arduus, obscurus, caligine densus opaca . . . (*Met.* X, 53. 4)

rgil schildert den Augenblick am *Kreuzweg:*

iamque vale: feror ingenti circumdata nocte,
invalidasque tibi tendens, heu! non tua, palmas . . .
(*Georg.* IV, 497. 8)

ie Vereinigung mit der schwindenden Toten ist ihm versagt, sie entgleitet:

illa quidem Stygia nabat iam frigida cymba. (*Georg.* IV, 506)
Auf purpurner Flut
Schaukelt wachend die silberne Schläferin. (v. 47—48)

rpheus sitzt *rupe sub aeria, am Beinerhügel,* auf steinigem Fels.

So gehen die Perspektiven des Gedichts ineinander über. Dieser Übergang rd vor allem durch den vieldeutigen Gebrauch der Dinge möglich, die immer ehr oder anderes als sie selbst sind. Der Dorn ist *Stachel des Todes,* ist erotisches eichen, ist in der Grabkammer und an der erblühenden Frühlingshecke. Er ist elfältig beziehbar. Die Beziehungen sind weder bestimmt, noch expreß; sie nden gleichsam in offenen Räumen statt, welche der Imagination Platz geben. iese Poesie benötigt und provoziert das Weiterdichten im Hörer, die Unendlich-eit ihrer Kombinationen sucht Fortsetzung, um sich zu verwirklichen. Der reuzweg ist Stätte der Entscheidung, er ist Ort des Abschieds und die Straße, e nach Golgatha führt. Die Liebenden, Orpheus, Christus, alle begehen ihn. ieße man die offenen Räume nicht bestehen und forderte zuviel „Genauigkeit" om Dichter oder vom Interpreten, so wären die Chiffren nicht mehr imstande, le diese Bereiche einander anzuverwandeln. Treffen sich Orpheus und der ichter gleichsam auf dem steinigen Pfad, ihrem Passionsweg in die Todeswelt,

in der Trauer um die Geliebte, von der sie durch straflos nicht übersteigbare Schranken getrennt sind, so treffen sich Orpheus und Christus, uralter Vorstellung entsprechend, im bändigenden Wort, als dessen Erbe sich der Dichter erweisen soll.

In zwei Zeugnissen der frühesten Christenheit wird diese Vorstellung schon gedacht. Eusebius (*laud. Const.* c. 14) sagt: *So hat unser Heiland sich als Heilbringer und Wohltäter für alle erwiesen, durch das Instrument seiner menschlichen Natur, so wie ein Musiker durch die Leier seine Kunst zeigt. Der griechische Mythus sagt uns, daß Orpheus die Macht hatte, die wilden Tiere zu bezaubern und ihren wilden Geist zu zähmen . . . Aber der allwissende und allharmonische Logos Gottes, der jegliche Heilung der vielfachen Leiden der menschlichen Seele zukommen lassen wollte, ergriff mit seinen Händen als ein Gedicht der Weisheit die Menschennatur wie ein Musikinstrument, mit dessen Gesängen er diese vernunftbegabten Wildtiere, nicht die sprachlose Kreatur, zähmte, jede wilde Wut und böse Leidenschaft heilend . . .* Noch näher in unseren Zusammenhang aber führen die Worte des Clemens von Alexandrien: Mehr und Besseres als der zauberische Orpheus vermag Christus *. . . mein Sänger. Um in nicht gar zu langer Zeit die bittere Knechtschaft der tyrannischen Dämonen zu lösen, ist er gekommen . . . Einzig wohl unter den je Gewesenen hat er die wildesten Tiere, die Menschen, gezähmt: geflügelte — die Leichtsinnigen unter ihnen; kriechende — die Betrüger; und Löwen — die Zornmütigen; Schweine — die Lüstlinge; Wölfe — die Räuberischen; Steine und Holz aber sind die Unvernünftigen; ja noch gefühlloser als Stein ist ein Mensch, der in Torheit versunken ist . . . Und alle diese wildesten Tiere nun und so gearteten Steine hat der himmlische Gesang zu sanften Menschen umgewandelt*[11].

Von hier aus mag die Frage nach dem Sänger in diesem Gedicht aufgegriffen werden:

> *Wenn silbern Orpheus die Laute rührt,*
> *Beklagend ein Totes im Abendgarten —*
> *Wer bist du Ruhendes unter hohen Bäumen?* (v. 2—4)

Der erste Satz ist eine jener für Trakl charakteristischen Konstruktionen, die offen lassen. Die Bedingung erwartet Folgerung; gerade weil diese nicht ausgesprochen wird, setzt die Imagination ein und sucht Zusammenhang zu verwirklichen. Wer ist das Ruhende unter hohen Bäumen, wenn Orpheus singt? Von der Überlieferung her gesehen ist die Frage leicht beantwortet:

> *Tale nemus vates attraxerat inque ferarum*
> *concilio medius turba volucrumque sedebat.* (*Met.* X, 143. 4)

Die Bäume haben sich um ihn versammelt, das wilde Getier ruht um ihn und lauscht befriedet. Vergil legt ihm den besänftigten Tiger zu Füßen, wir wissen,

[11] *Cl. Alex. cohort.*, c. 1.; Übersetzung: *Ausgewählte Schriften des T. Flavius Clemens*, übersetzt von C. Hopfenmüller, Kempten 1875, p. 89.

ß die Steine sich um ihn ordnen. So mögen unter den Tönen seiner Laute auch wilden Wölfe Frieden finden, das krankende Wild und der Stein, zu dem der ebende wurde:

Ein Wild äugend aus eiternder Wunde,
Wieder ein schweigender Stein. (v. 51. 52)

ese Figuren erscheinen auf der Höhe des Passionsweges, sie bedürfen der eilung und Erlösung. Orpheus' Gesang verspricht sie ihnen, er übersieht und singt, ein Seher, ihr Geschick im Vorgang des Gedichts. Was Gesang wird, ist sänftigt und ordnet sich. *Wer bist du Ruhendes unter hohen Bäumen* — diese age stellt sich Orpheus. Aber auch der Dichter stellt sie, der eigentliche Sänger r Passion, indem der ganze Gesang nochmals sein Schicksal vergegenwärtigt. enn Orpheus singt, singt der Dichter. Bei seinem Gesang ist er selber anwesend, sieht seine wilde Natur zur Ruhe gekommen. Das Offenlassen nach der Beingung ist notwendig: es verbietet die Festlegung, wer das Ruhende sei, wenn mer Orpheus singt. Der Dichter ist es, das Wild ist es, Orpheus selber findet e Ruhe im Gesang.

Die Töne der Laute beklagen *ein Totes*. Wieder gibt die Überlieferung die ste Antwort auf die Frage, wer das sein könnte — Eurydike. Aber so, wie llipsen und Anakoluthe in Trakls Syntax die Fixierung der Vorstellungen rbieten, so versagt sich das seinem Stil eigentümliche indefinite, impersonale eutrum der Festlegung. Ein *Totes* ist nicht nur Eurydike. Es ist derjenige, der *den schwarzen Ufern Des Todes* wandelte oder wandeln wird; es sind auch die n *Stachel des Todes* fühlten; die Liebenden schließlich, deren Grab am Morgen r *rosige Engel* verlassen wird. In dem Lied des Orpheus ist der Passionsweg m Abend (*Abendgarten*) zum Morgen Poesie geworden. Da er einmal angehoben t zu singen, bedürften nun die wiederkehrenden und veränderten Fragen einer Bestimmung mehr: der Dichter und Orpheus fragen sie sich. Der Sänger s Seher sieht am Abend den Verlauf voraus, der schon längst erlebt ist und den ebenslauf im Tageslauf begreift. Diesem eigentümlich lyrischen Zeitbewußtsein ntspringen die Wehe-Rufe des vates. Der voraussehende und sein eigenes eschick erinnernde Seher beklagt das vom Dichter Erfahrene:

Weh, der schmalen Gestalt des Knaben . . . (v. 7)
Weh, des Geborenen . . . (v. 11).

Wehe des Knaben, in dem das Leben purpurn erglüht, das Schuld bringen wird; wehe der Mutter; wehe des Geborenen, der besser stürbe, ehe der Genuß er bitteren Frucht ihn aus dem Paradies der Unschuld ausstößt. Aber hinter iesem menschlichen Schicksal des Schuldigwerdens erhebt sich in diesen eilen ein anderes Schicksal, dessen, der die Schuld schlechthin auf sich nahm. hristus, auf dem bitteren Weg der Passion, trug die menschliche Schuld, die chmerzenreiche Mutter, stellvertretend für alle Mütter, verhüllte ihren Jammer n blaugestirnten Mantel. Auch ihr Leiden war Schmach, denn es entsprang

der Ausgestoßenheit des Menschensohnes aus der Welt, die die Menschen verstehen. Der Erlöser — ein anderer Erlöser als der dichterische, aber einer, dessen Gesang die Wölfe befriedet — ist in das Gedicht eingetreten.

Es ist nicht gesagt, ob und wie er seine Gewalt ausübt, sie scheint nur als Erinnerung und Hoffnung vorhanden. Sie wird ahnungsvoll angerufen:

O, daß frömmer die Nacht käme,
Kristus. (v. 18. 19)

Aber sie hindert das Verhängnis nicht. Die Nacht kommt nicht frömmer, sie kommt tödlich. Die beiden nächsten dichterischen Fragen, wiederum ein Teil der durch die wandelbare Wiederholung gebildeten inneren Form, sagen das:

Wen weinst du unter dämmernden Bäumen?
Was schweigst du unter schwarzen Bäumen?

Die Schwester wird beweint, Eurydike beklagt, denen der flüchtige irdische Tag dahingeht. Die erlösende Nacht wird verschwiegen, indem die tödliche Nacht irdischer Liebe aufgeht. Aber auch im Tode ist Christi Gestalt enthalten, jede der drei Anrufungen bezieht ihn mit ein:

O, daß frömmer die Nacht käme . . .
O, der Stachel des Todes . . .
O, die sanfte Sternenstunde . . .

Der Stachel des Todes wird am Kreuzweg gefühlt. Die sanfte Sternenstunde will jene Stunde überwinden, da die Sterne unseres Geschlechts böse herniederfielen. Der Schluß nimmt den Anfang wieder auf. Der *Abendgarten* ist verloren und zum nächtlichen Garten geworden. Voll *dunkler Verzückung* klingt das Lied, nicht mehr Furchtbares ahnend, nicht mehr gräßliches Lachen erinnernd, sondern aus Dornen Frühling verheißend. Der Seele Saitenspiel ist einsam geworden, das Verhältnis der Liebenden anders. Der Dichter singt Leid und Schuld, die Braut ist *Büßerin*, ein Wort, bei dem Maria Magdalenas Name sich einstellen will. Der Tod bleibt, aber vielleicht ist er verwandelt und verheißungsvoller, im Angesicht des Engels des Herrn. Die *Passion* ist zuende.

Indem man sich alle diese dem Gedicht immanenten Beziehungen und Verhältnisse zu vergegenwärtigen sucht, verleiht man ihm einen Charakter, der durchaus nicht allein sein Wesen bestimmt. Diese Poesie will nicht eigentlich inhaltlich verstanden sein. Aber ihre Musikalität und Struktur kann nicht anders als inhaltlich bewußt gemacht werden. Das empfindliche Ohr hört wohl das Wiederkehrende, die Verschränkungen der wechselnden Bilder, Fragen und Anrufungen, es erkennt sie jedoch erst, wenn es sie zu unterscheiden sucht. Wie sehr eine Festlegung auf den Gehalt fehlgeht, zeigt ein Vergleich der ersten mit der in die *Dichtungen* aufgenommenen kürzeren Fassung. Sie widerspricht nicht, wie andere Varianten in Trakls Poesie, völlig der ersten Gestalt. Aber sie hat ganz entscheidende Züge aus ihr entfernt und den Vorgang der Verrätselung

d dunklen Abbreviatur noch weiter geführt. Es ist ein neues Gedicht, in dem e drei Perspektiven, die subjektive, die orphische und die christliche um eine rkürzt wurden: Christus fehlt, alle Strophen, die auf ihn deutbar waren, sind miniert, vielleicht in die beiden alleinstehenden Worte *Stille Nacht* einge-ngen. Der ganze Vorgang steht nicht mehr als vorschreitend vom Abend zum orgen in der Erinnerung des Dichters, sondern hat größere Hoffnungslosigkeit. r endet in der steinernen Stadt, und es scheint, als ob er nicht ein erinnerter organ sei, sondern ein wiederholbarer, der dadurch umso furchtbarer wird. arauf deuten die Worte *immer* und *wieder* und der verzweifelte Ruf

Daß endlich zerbräche das kühle Haupt! (*Dichtungen*, S.140).

ber ein näheres Eingehen würde eine ganze neue Interpretation fordern und e Fragen verzögern, die sich nach der Betrachtung der großen Dichtung ellen.

Es hat sich gezeigt, wieviel mehr *Passion* ist, als jene Deutung Lachmanns nnehmen läßt. Indem dieser Interpret das Gedicht auf die christologische erspektive festlegte, war er genötigt, den Reichtum poetischen Lebens einzu-hränken. Wohl kann man sagen, daß die Verse das Leiden Christi enthalten; er indem man sie darauf beschränkt, wird die Einheit des Gedichts vernichtet. e ist nicht rein hermetischer Natur und der unbestreitbaren, wiewohl vielleicht ühsamen Entschlüsselung offen. Jede einzelne Identifikation verfehlt das anze, mag sie in sich noch so evident sein. Wenn das Gedicht von Christus ndelt, handelt es von Orpheus. Wenn es von Orpheus handelt, handelt es vom ichter. Wenn es vom Dichter spricht, stellt es einen Menschen in der Ver-rickung schrecklichster Schuld dar. Sein sündhaftes Sterben hat nicht nur ellvertretenden Charakter, sondern erweist sich wieder als der Tod Orpheus', das Sterben Christi. Nichts von all dem ist eigentlich beweisbar, und an die telle vernünftiger Evidenz übersehbarer Zusammenhänge (die auch das schwie-gste Goethegedicht schließlich auszeichnet) treten Assoziationen, deren Wirkungsweise schwer zu analysieren ist. Alle Vorstellungen, so isoliert sie nnlich dastehen, sind in ständigem Übergang begriffen und gegeneinander ffen. Sie haben nur noch die Essenz von Realität und Erfahrung, welche der ltäglichen Erkennbarkeit entkleidet und in abkürzende, dunkel anziehende ilder transfiguriert wurden. Das Leben des Gedichts verwirklicht sich nicht letzt im Übergang einer Perspektive in die andere: nie ist Orpheus ganz rpheus, er zielt darauf, auch Christus zu sein oder Trakl. Nie geht ein Bereich anz im andern auf; ein Rest bleibt, der wiederum die Festlegung hindert und en Zweifel nährt. Insofern der Übergang zum Wesen solcher Poesie gehört, egibt sie sich des Zusammenhangs mit der empirischen Realität. Insofern sie ine Wirklichkeit in die andere übergehen läßt, ist sie magisch.

Dies alles wird von der Literaturbetrachtung leicht verfehlt, weil sie eist auf das Begreifen eines expliciten Sinns zielt, obwohl der Zusammenhang

nicht nur der *Passion*, überhaupt des modernen Gedichts von Rang zumeist durch Implication sich manifestiert und wahrnehmbar wird. In Frankreich, das die großen Namen moderner Lyrik hervorgebracht hat, hat man an Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé lange gelernt, andere als die „klassischen" Verstehensweisen zu versuchen; und wenn die deutsche Dichtung mehr Erscheinungen vom Range Trakls besäße, wären auch wir in höherem Maße dazu genötigt. Dabei entbehrt schon Brentano jener klassischen Identität von *Geist und Zeichen*[12], schon auf ihn wäre Mallarmés Wendung anwendbar: „. . . l'écriture n'étant que la fixation du chant immescé au langage et lui même persuasif du sens[13]". Und es klingt wie eine Beschreibung Traklscher Poesie, wenn A. Béguin vom neueren Dichter sagt: „Le poète semble être celui qui fait confiance à certaines associations, pour lui même inexplicables, choisies parce qu'elles appellent en lui un assentiment irraisoné.[14]"

J. Maritain hat versucht, in einer Theorie künstlerischer Produktion diese Sachverhalte zu erläutern; auch wenn man seine Grundsätze nicht teilt, bleibt Gewinn genug für die Fragen, die Trakls Poesie aufgibt. „Modern poetry has undertaken completely to set free the poetic sense . . . In any case, the sovereignty has shifted from the rational connections to the experiential and internal ones. Let us say, that now the poem is a free form, I mean not logically bound, and it may be clear, but may also be obscure, that is, involving a merely implicit, even undetermined intelligible meaning . . . The reader is confronted with a work of words which does not signify first a definite set of things — the wall of separation has fallen. The poem signifies only the unconceptualizable flash of reality obscurely grasped in the mystery of the world by the intuitive emotion of the poet . . . the music of intuitive pulsions appears in the foreground, it is revealed in full, it has become the royal instrument of poetical expression.[15]"

Die mit dem Begriff nicht zu fassende Einsicht in eine viel tiefere als die zutage liegende Realität wird auch im Falle der *Passion* durch eine „musikalische Struktur" vermittelt. Sie ist zunächst sinnlicher Natur; die Wiederkehr der modifizierten Zeichen, der moderne Refrain, die Fäden, die sich von Anruf zu Anruf, von Bild zu Bild knüpfen, geben den Kunstzusammenhang dieser Welt, die jedenfalls äußerlich des objektiven Zusammenhangs entbehrt. Insofern ist dies Gedicht ein ästhetisches Gebilde von noch viel bedeutenderer Differenziertheit, als hier gezeigt werden konnte. Das Spiel mit den Chiffren setzt zu immer neuen Einkreisungen des Eigentlichen, Unbegrifflichen und Unbegreifbaren an; es bleibt im „Offenen", und gerade deshalb zielen die Bilder- und Chiffrenfluchten darauf, möglichst viel Offenheit zu ermöglichen. Das Ambiguose der

[12] F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, hg. von N. v. Hellingrath u. a., Berlin 1923, Bd. 3, S. 287.
[13] Nach J. Maritain, *Creative Intuition in Art and Poetry*, New York 1955, S. 235.
[14] A. Béguin, *Gérard de Nerval suivi de Poésie et Mystique*, Paris 1936, S. 106.
[15] J. Maritain, a. a. O., S. 215 f.

Wendungen, Ellipsen und Figuren, die Fülle der Deutungsmöglichkeiten sind kein Mangel — auch kein Mangel an Präzision — sondern das eigentliche Element dieser Art von Rede. Die Andersartigkeit der zweiten Fassung ist kaum einer Sinneswandlung des Dichters, sondern dem erneuten Versuch entsprungen, das zu Sagende ins Offene zu bringen. Damit ist der tiefere Grund berührt des kaleidoskopischen Charakters einer Poesie, die immer aufs neue wenige ursprüngliche Bilder variiert, gegeneinandersetzt, gegeneinanderspielt. Es handelt sich nicht um ein bloß ästhetisches Spiel voller Unverbindlichkeit, mag sein Reiz noch so groß sein. Es geht um die Herstellung des Raums für jenes letzte Unbegreifliche. Das ist der Grund für die „Armut" an Ausdrücken und Wendungen, die auf oft ähnliche Weise in den beiden Fassungen der *Passion*, in *Offenbarung und Untergang*, in *Traum und Umnachtung* und dem dramatischen Fragment immer neu variiert werden. Bei allem geht es um eine verborgene Wahrheit. „Cette recherche de l'unité donne à l'image, à la métaphore, une double fonction: elle sert, d'une part, par l'accumulation même des images les plus disparates, à opérer une sorte de destruction de l'univers sensible; l'esprit, entrainé dans ce tourbillon, ne peut se fixer sur aucun objet, et tous ceux qui sont évoqués, par de rapides allusions, ne le sont qu'en fonction de quelque autre chose, d'innommé et d'ineffable, vers quoi s'oriente peu à peu le poète. Mais, d'autre part, l'image tend à saisir, pour autant que cela est possible, cette présence concrète d'un au-delà du moi, cette évidence d'une région de nous-mêmes plus profond que nous . . .[16]"

Es ist die Aufgabe des Hörers, sich diesem Vorgang anzuvertrauen. Das bedeutet keineswegs eine passive Haltung. Vielmehr gehört es zum Eigentümlichen einer solchen Dichtung, daß sie einerseits auf vorbegriffliche Zeichen, ja Mythen zurückgeht, andererseits in der Kompliziertheit der Abwandlungen und Interrelationen, in der Unendlichkeit assoziativer Verknüpfungen auf das vergegenwärtigende Bewußtsein angewiesen ist. Die scheinbare Realität der überlieferten Sprache mit ursprünglichen Worten wie Baum, Dorn und Stein wirkt gerade in der Verhüllung auf eine Weise, die jenseits philologischer Betrachtung liegt. Die Verbindung der *Passion* mit antiken Vorstellungen, mit Ovid und Vergil und der orphischen Anekdote Goethes, muß nicht allein in Bildungsüberlieferungen begründet sein. Es ist kaum anzunehmen, daß Trakl jene beiden Orpheus und Christus erwägenden Stellen der griechischen Väter gekannt hat. Dennoch ist es nützlich, sie hinzuzuziehen als eine weitere Verifikation des Einzukreisenden und Wahrzunehmenden, als eine Fortführung des höchsten Spiels, welches der Dichter in Gang gesetzt hat. Gerade diese Dichtung verwirklicht sich „... dans le jeu aussi, qui est une autre forme de la sorcellerie[17]". Es ist das zauberische Spiel des Orpheus, das weiterklingt.

[16] A. Béguin, a.a.O. S. 109.
[17] A. Béguin, a.a.O. S. 113.

Miszellen

Zur Datierung von Goethes Aufsatz „Von deutscher Baukunst“

von

Rolf Christian Zimmermann (Heidelberg)

1.

Im Vorwort seiner Studien *Aus Goethes Frühzeit*[1] hat bereits Wilhelm Scherer festgestellt: „Für die ‘Deutsche Baukunst’ gilt es hauptsächlich, schärfere chronologische Bestimmungen zu gewinnen“. Und so ist es kein Geringerer als Scherer selbst, der in der genannten kleinen Schrift als erster zu unserem Thema Stellung genommen hat. Seine Vermutung ging dahin, daß von den fünf Abschnitten des Aufsatzes die ersten drei „dem wesentlichen Bestande nach“[2] noch in Straßburg verfaßt worden sind. Die beiden Schlußabschnitte will er dagegen „in den Herbst 1772, unmittelbar vor den Druck des Werkchens . . . setzen“[3].

Von dieser Datierung rückte jedoch Max Morris im Kommentar-Band des neuedierten Sammelwerks *Der junge Goethe* nicht unwesentlich ab[4]. Ihm dünkte nur Abschnitt I in Straßburg geschrieben, während er als Entstehungszeit für die Abschnitte II und III die nachstraßburger Monate in Betracht zog. Aber über Morris hinaus und bis heute behält Scherers Forderung ihre Berechtigung, denn genau besehen besitzen wir seit Scherers Zeit noch immer bloß zwei ganz sichere Daten: nicht vor September 1772 erschien Joh. Georg Sulzers Buch *Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung*, auf das Abschnitt IV von Goethes Aufsatz polemisch eingeht, und am 13. November 1772 schickte Goethe ein fertiges, gedrucktes Exemplar des Schriftchens an Kestner ab. Alle weiteren Datierungen sind Schlüsse vom Text der einzelnen Abschnitte auf Umstände und Zeit ihrer Entstehung.

Mit diesem Verfahren arbeitete dann zuletzt und besonders glücklich Ernst Beutler in seiner Untersuchung *Von deutscher Baukunst; Goethes Hymnus auf Erwin von Steinbach, seine Entstehung und Wirkung*[5]. Seine Argumente und Beobachtungen können hier nicht alle dargelegt werden. Er weiß mit ihnen jedenfalls sehr wahrscheinlich zu machen, daß Abschnitt I im Mai oder Juni 1771 zu Straßburg, Abschnitt II etwa im September 1771 zu Frankfurt entstanden ist[6]. Bei dem schwierigen Abschnitt III muß Beutler allerdings auch auf inhaltliche Fingerzeige verzichten. Er verläßt sich bei dessen Datierung auf stilistische Phänomene: „Wer ein Ohr für Goethesche Prosa hat“, so schreibt er, „der hört sofort, daß wir jetzt reinen Wertherstil vor uns haben. Da die Bogen im Oktober 1772 schon in der Druckerei waren, ist dieser dritte ‘Satz’, und mit ihm die folgenden, im Hochsommer 1772 in Wetzlar oder in Frankfurt entstanden“[7]. Gegen diese neue Datierung ist bisher noch kein Einspruch laut geworden,

[1] Straßburg 1879, S. V. [2] A.a.O. S. 14. [3] A.a.O. S. 13.

[4] *Der junge Goethe*. Neue Ausgabe in sechs Bänden besorgt von Max Morris, Leipzig 1909—1912, VI (Kommentar), S. 288.

[5] München 1943, Bd. 4 der Reihe d. Vorträge u. Schriften des Freien deutschen Hochstifts Frankfurt/M.

[6] A.a.O. S. 28 bzw. 37. [7] A.a..O S. 38.

Obgleich sie ihrer ganzen Begründung nach bestimmt nicht gegen Bedenken und Zweifel gefeit ist. Wie sicher Ernst Beutler aber von seinem Stilempfinden geleitet war, wie zutreffend seine Datierung höchstwahrscheinlich ist, dies sei hier anhand eines unentdeckt gebliebenen Anhaltspunktes nachgewiesen.

Goethe schreibt in dem fraglichen Abschnitt III von den *ernsten Resten der älteren Teutschen Baukunst, über die ich, auf Anlaß einiger abenteuerlichen Schnörkel, in den allgemeinen Gesang stimmte: 'Ganz von Zierrath erdrückt!'*[8] Was Goethe hier in Anführungszeichen setzt, ist nicht frei erfundene Verlebendigung des Textes, sondern ein wirkliches, wörtliches Zitat. Es stammt aus einem Gedicht des Freiherrn Friedrich Karl Kasimir von Creuz mit der Überschrift *Einige Scenen der Fürsehung*[9]. Seine erste Strophe lautet:

Welt, voll von Schönheit, von Engeln beneidet;
Ein Paradis, für Menschen gemacht;
Für sie hat stolz sich ein Himmel gewölbet,
Nach Gohtscher Art ganz von Zieraht erdrükt.

Es weht die Fahne der Göttin des Morgens;
Des Indus glänzender Vögel Chor . . . etc.

Die Beziehung der letzten Zeile der ersten Strophe zu Goethes Baukunst-Aufsatz ist mit Händen zu greifen. Wir haben darin ganz offenbar Goethes Quelle vor uns. Sollte sich dieser Fund aber nicht auch für eine genauere Datierung des ganzen Abschnitts III heranziehen lassen?

2.

Das Gedicht des Freiherrn von Creuz erschien erstmals 1769 in der 4. Auflage seiner Werke, die bei Varrentrapp in Frankfurt am Main herauskam. Es geht dies aus dem Inhaltsverzeichnis hervor, wo die neuaufgenommenen Gedichte mit zwei Sternchen versehen sind. Goethe konnte das in Frage stehende Gedicht also theoretisch schon ein Jahr vor Straßburg gelesen haben, — umso mehr, als er über den in Homburg lebenden Creuz — das Schema zum 8. Buch von „Dichtung und Wahrheit" nennt seinen Namen![10] — sicherlich gut unterrichtet war. Aus seinem bekanntlich ausgezeichneten Gedächtnis könnte ihm die Gedichtzeile bei Abfassung des Baukunst-Aufsatzes zur Verfügung gestanden haben. Wahrscheinlicher ist allerdings, daß er zu späterer Zeit die Anregung für sein Zitat gefunden hat. Warum sollte ihn nämlich in Frankfurt schon eine Anspielung auf die gotische Kunst so sehr interessiert haben, daß sie sich ihm einprägte? — Ohne weiteres wäre dann jedoch möglich, daß in Gesprächen mit Herder, also 1770/71 in Straßburg, die Creuz-Zeile diskutiert wurde. Wir haben dafür zwar keinen anderen Anhaltspunkt als eben das Zitat Goethes, das nach der Begegnung mit Herder in den Baukunst-Aufsatz gefunden hat. Aber die Möglichkeit bleibt doch bestehen, und in diesem Fall wäre für eine Datierung des dritten Abschnitts mit unserem Fund nichts gewonnen.

[8] *Der junge Goethe* III, S. 105.

[9] *Oden und andere Gedichte, auch kleine prosaische Aufsätze*, neue, vermehrte und geänderte Auflage, 2 Bde, Frankfurt 1769; vgl. Bd. I, S. 144.

[10] WA 1. Abt. 26, 356.

Gegenüber diesen nicht von der Hand zu weisenden aber vagen Möglichkeiten, die auf ein Bekanntwerden Goethes mit dem Gedicht in der Frankfurter bzw. Straßburger Zeit hindeuten, gibt es nun jedoch eine dritte, die an Wahrscheinlichkeit die beiden anderen zweifellos übertrifft. Herder hat in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* von 1772, im 1. Stück des XVI. Bandes, die Neuauflage der Creuz-Oden rezensiert. In dieser Rezension[11] geht Herder mit dem *Dichter von der traurigen Gestalt*, mit dem *metaphysischen Nachtdichter* ziemlich streng, aber nicht ganz abfällig ins Gericht. Als Beispiel für das *Kühnste und Wildeste* von dessen Produktionen führt er schließlich den Anfang unseres Gedichts an[12]:

Welt, voll von Schönheit, von Engeln beneidet,
Ein Paradies, für Menschen gemacht,
Für sie hat stolz sich ein Himmel gewölbet
Nach Gothscher Art ganz von Zierat erdrückt.

Herder selbst hat die vierte Zeile sperren lassen und die Bemerkung darangeknüpft: *Der letzte Gedanke fällt fast ins Barocke.* — Wurde Goethe erst durch diese Rezension mit Creuzens Worten bekannt? Wir hätten dann zunächst zwei Fragen zu stellen. Zuerst: Hat Goethe die Rezension Herders gekannt? Danach im bejahenden Fall: Wann hat Goethe diese Rezension kennengelernt?

3.

Was die erste Frage anbelangt, so wissen wir gerade bei der Creuz-Rezension Herders ganz genau, daß Goethe sie gekannt hat. Mit einer eigenen Rezension in den *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* hat er ausdrücklich auf die betreffende Nummer der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* hingewiesen und dabei über die Creuz-Rezension noch im besonderen folgendes geschrieben[13]:

> *Creutz-Oden. Zwey Bände. Ein Denkmal dem Abgeschiednen im Vorhof des Tempels der Musen aufgerichtet, das ihn als Dichter für alle Lobreden schadlos hält. Es ist mehr selbstständiges Werk als Recension, und es wird kein denkender Geist, kein fühlendes Herz dazu treten, ohne mit dem innigsten Intuitionsvergnügen lang um dasselbe zu verweilen.*

Schwerer ist die Frage zu beantworten, wann Goethe die Creuz-Rezension Herders kennengelernt haben mag. Das Erscheinungsdatum von XVI, 1 der ADB können wir nur erschließen. Auf S. 319 finden wir J. G. Jacobis Ankündigung von Gleims Sämtlichen Werken, aufgesetzt in *Halberstadt, den 24sten Jan. 1772.* Zur gleichen Zeit, am 25. Januar, fordert Nicolai von Herder schon Rezensionen für das nächste Stück seiner Zeitschrift an: *Wenn Sie mir die Recens. sogleich wiedersenden, so können sie doch noch in XVI, 2 eingerückt werden. Wollen Sie bey dieser Gelegenheit ein Paar Worte ändern, um den P. Denis und Hrn. Kretschmann etwas zu schonen*[14]. Die Creuz-Rezension war

[11] Suphan V, 290—303.

[12] Suphan V, 297.

[13] *FGA* 1772; Neudruck ed. B. Seuffert, Heilbronn 1882, S. 429. — Für Goethes Autorschaft an der Rezension trat nach Scherer und Witkowski auch Morris in der 3. Aufl. des Buches *Goethes und Herders Anteil a. d. Jg. 1772 d. FGA*, Stuttgart u. Berlin 1915, ein; vgl. dort S. 145 und S. 210.

[14] *Herders Briefwechsel mit Nicolai*, ed. O. Hoffmann, Berlin 1887, S. 69.

zu diesem Zeitpunkt also schon in der Druckerei und wurde wohl im Februar 1772 veröffentlicht.

Goethe muß das in Frage stehende Stück der *ADB* in Wirklichkeit jedoch erst sehr viel später in die Hand bekommen haben. Am 23. Juni erschien in Nummer 50 der *FGA* die vernichtende Besprechung einer läppischen *Lobrede* auf den Freiherrn von Creuz. Auch sie stammt von Goethe[15]. Hätte er zu diesem Zeitpunkt aber Herders Creuz-Rezension schon gekannt, so hätte er sie wohl auch erwähnt. Denn umgekehrt erwähnt er sogleich die Lobrede, wenn er am 14. August in Nummer 65 die Rezension Herders bespricht (vgl. oben). Außerdem: im Juni nimmt Goethe für Creuz sehr warm Partei[16]. Hätte er die überwiegend negative Kritik Herders nicht geradezu ignorieren wollen, so wäre er mit seiner Bewunderung zweifellos zurückhaltender gewesen. Im August kann er dann nicht mehr zurück und muß Herders Verdikt als *Denkmal* ausgeben.

Goethe hat Herders Creuz-Rezension im Juni also noch nicht gekannt, und er scheint sie noch Mitte Juli nicht kennengelernt zu haben. Sonst hätte er nämlich in dem Brief, den er um diese Zeit an Herder sandte[17], nicht so bitter über die abgerissene Verbindung klagen können. Und er hätte dann vermutlich nicht bloß von der Lektüre der Herderschen *Fragmente*, sondern auch vom Empfang der neuen Rezensionen in der *ADB* berichtet, — erschien doch im gleichen Heft auch Herders Batteux-Rezension! So war das Exemplar, in dem Goethe die Creuz-Rezension des Freundes fand, doch wohl ein reguläres Besprechungsstück. Daß gerade Goethe diese Neuerscheinung zugeteilt bekam, mag vielleicht auf eigenes oder Herders Betreiben geschehen sein. Jedenfalls muß ihm XVI, 1 der *ADB* zwischen Mitte Juli und Anfang August vorgelegen haben. In dieser Zeit erneuerte er die Bekanntschaft mit Herders Geist, und offenbar mit so *innigem Intuitionsvergnügen*, daß er zwischen dem 24. Juli und dem 11. August nicht eine einzige Rezension nach Frankfurt zu schicken hatte[18].

4.

Goethes Lektüre und Besprechung von Herders Creuz-Rezension fällt demnach in den Hochsommer, in die Hundstage des Jahres 1772. Wäre er auf die Gotik-Anspielung des Freiherrn von Creuz also wirklich erst durch die Rezension Herders aufmerksam geworden, so hätten wir einen eindeutigen „terminus ante quem non“. Was dafür stärkstens spricht, ist die Tatsache, daß Goethe bei Herder die Creuz-Strophe nicht nur isoliert, sondern in der übernommenen Zeile sogar gesperrt gedruckt vorfand, — daß sie ihm hier also — anders als in der Gedichtsammlung — geradezu ins Auge fallen mußte. Für die Datierung des Baukunst-Aufsatzes erhebt sich nun die Frage, ob Abschnitt III noch im gleichen Zeitraum verfaßt wurde, oder ob mit Beutler anzunehmen ist, daß die Abschnitte III, IV und V gemeinsam erst im September entstanden sind. Leider läßt sich darüber nichts sicheres ausmachen. Dreierlei scheint jedoch für den frühen Termin zu sprechen:

[15] Vgl. Morris a.a.O. S. 142 und S. 200.

[16] Gleich eingangs etwa: *Ohne Gefühl, was so ein Mann gewesen, ohne Ahndung was so ein Mann seyn könne, schreibt hier Einer die schlechteste Parentation* (Seuffert S. 331).

[17] *Der junge Goethe* II, 293f.

[18] Wenn hier die Ergebnisse des Morris'schen Buches zugrunde gelegt werden dürfen.

1. Die Struktur von Abschnitt III ist ganz auf das Creuz-Zitat ausgerichtet. In ihm gipfelt das angeprangerte Mißverständnis der Gotik und von ihm nimmt Goethes Entgegnung ihren Ausgang. Dies läßt darauf schließen, daß das Zitat überhaupt Anlaß des ganzen Abschnitts war. Sollte Goethe aber erst bei wiederholter Begegnung mit ihm zur Feder gegriffen haben? Wahrscheinlicher ist für den jungen Goethe die „Niesewurz"-Reaktion[19]. Im ersten Augenblick unmutiger Verblüffung muß er sich auf den Inhalt unseres Abschnitts besonnen haben. Nur sofort oder gar nicht konnte es ihn zur Replik reizen.

2. Gegen eine allzuenge zeitliche Zuordnung von III zu IV und V spricht auch, daß III nicht mit den andern beiden zusammen konzipiert worden sein kann. Beutler hat recht, wenn er diesen Abschnitt als den Höhepunkt des Aufsatzes empfindet. Ursprünglich kann diese Steigerung aber sehr wohl als Abschluß, als Apotheose gedacht gewesen sein. Darauf deutet die machtvolle Kadenz. Darauf deutet vor allem eine gewisse Entsprechung von einsetzendem ersten und ausklingendem dritten Abschnitt. Der Vergleich des Bauwerks mit den *Bäumen Gottes*, das Schwindelgefühl vor der Schöpfung Erwins, die Gottgleichheit des Künstlers, — alle diese Motive werden wieder aufgenommen.

3. Könnte Abschnitt IV (und mit ihm V) nicht erst im Oktober entstanden sein? Erst am 13. November war die Schrift ja versandbereit. Vor Mitte Oktober braucht sie also nicht unter die Presse gekommen sein. Zu dieser Zeit verfaßte Goethe die längere Rezension einer *Charakteristik der vornehmsten Europäischen Nationen* (am 27. Okt. in Nr. 86 der *FGA* erschienen). Den Gedanken einer *charakteristischen* Kunst als der *einzigen wahren* führt nun aber gerade Abschnitt IV des Baukunst-Aufsatzes in die Diskussion. Das rezensierte Buch[20] könnte also die Rolle eines Katalysators gespielt haben, — ganz ähnlich dem Creuz-Zitat bei III. So mag Goethe den zunächst als abgeschlossen betrachteten dreiteiligen Aufsatz noch einmal hervorgeholt, erweitert und damit erst auf einen druckreifen Umfang gebracht haben. Ob er sich aber zur gleichen Zeit noch mit der Replik auf das Creuz-Zitat hätte herumtragen können, zweieinhalb Monate nach dessen Lektüre, — das will zweifelhaft erscheinen.

Wir können bei alledem zu keinem völlig sicheren Ergebnis gelangen. Als Resultat unserer Untersuchung bleibt aber, daß Abschnitt III wahrscheinlich nicht vor Mitte Juli 1772 geschrieben wurde. Darüber hinaus haben zwar ebenfalls nicht volle Gewißheit, aber doch hohe Wahrscheinlichkeit die folgenden Entstehungsdaten für sich: Mai-Juni 1771 (Abschnitt I), September 1771 (II), Anfang August 1772 (III) und Mitte Oktober 1772 (IV und V). Noch schärfere „chronologische Bestimmungen" lassen sich mit dem jetzigen Material wohl nicht gewinnen.

[19] Vgl. Brief an Herder vom Anfang desselben Jahres, *Der junge Goethe* II, S. 116.

[20] Seuffert S. 569—571. — Vgl. Morris a.a.O. S. 152 und 243.

Goethes „Sophokles-Bearbeitung“

von

Momme Mommsen (Berlin)

Unter der Überschrift: *Zu einer Bearbeitung des „König Ödipus“* finden sich in der Weimarer Ausgabe[1] die folgenden drei Verse:

> [*Da lenckte seine*]
> *Da, in den engen Schluchten lenkte mir ein Mann*
> *Den Wagen zu, wie du mir ihn beschreibst,*
> *Mit vier Begleitern, und ich stand bedrängt.*

So geringfügig dies Fragment schon in Betracht seines Umfangs erscheint, es darf besonderes Interesse in Anspruch nehmen. Erweckt es doch den seltsamen Anschein, es könne es ein wichtiges Zeugnis aktiver Beschäftigung Goethes mit Sophokles darstellen. Dies wäre von Bedeutung vor allem auch, weil es nicht recht übereinstimmen würde mit dem Bild, das wir sonst von den Beziehungen Goethes zu Sophokles haben. Wir wissen, wie sehr Goethe den griechischen Tragiker schätzte; er stellte ihn, der allgemeinen Ansicht folgend, dem Rang nach über Euripides. Dennoch ist es gut bezeugt, daß seine eigentliche Liebe mehr dem Euripides galt, der ihm aus hier nicht zu erörternden Gründen näher stand. Dementsprechend hat sich Goethe auch zu wiederholten Malen als Bearbeiter, Übersetzer etc. mit Euripides beschäftigt, von der *Iphigenie* bis zu den *Bacchantinnen*. Von aktiver Teilnahme an sophokleischer Dichtung dagegen wissen wir so gut wie nichts. (Nur in der Vergleichung der drei Philoktete des Aeschylus, Sophokles, Euripides hätte Goethe ausführlicher über Sophokles gesprochen, wäre sie fertiggestellt worden.) Bei dieser Lage der Dinge muß es auffallen, wenn die Vermutung in den Bereich der Möglichkeit rückt: Goethe habe zu irgend einer Zeit einmal die Absicht gehabt, eine deutsche „Bearbeitung“ des sophokleischen *Oedipus Rex*, womöglich des gesamten, zu geben.

Um es nun kurz zu sagen: es ist nichts mit dieser Vermutung. Auch nicht im Sinne einer Ausnahme, welche die Regel bestätigt, läßt sich behaupten, daß Goethe gegenüber Sophokles Bearbeiter- oder Übersetzerabsichten gehabt hat. Das uns überlieferte Bruchstück stellt vielmehr ein Relikt des Theaterleiters Goethe dar, entstanden zu ganz bestimmten Zwecken in einer Leseprobe von August Klingemanns *Oedipus und Jokaste*. Wir können noch den Tag bestimmen, an welchem die Verse niedergeschrieben wurden. Es bedarf nur einer näheren Betrachtung der Handschrift[2], auf der uns das fragliche Bruchstück überliefert ist, und dazu eines Blicks in Goethes Tagebücher.

Klingemanns *Oedipus und Jokaste*, eine „freie Bearbeitung“ des sophokleischen *Oedipus Rex*[3], wird in Goethes Tagebüchern zweimal erwähnt. Einmal findet sich die einzige Aufführung in Weimar am 17. Februar 1813 verzeichnet. Außerdem heißt es

[1] WA I 11, 352; 449.

[2] Vgl. auch Suphans Beschreibung der Handschrift: WA I, 11, 349f.

[3] *Oedipus und Jokaste. Tragödie in fünf Acten; frei nach Sophokles bearbeitet.* In: Theater von August Klingemann. Bd. 3. Stuttgart und Tübingen 1820.

aber bereits am 21. Januar 1813: [Nachmittags] *Mad. Lortzing. Dem. Lefevre. Abends Herr und Mad. Wolff. Ihre Rollen aus Ödipus mit ihnen durchgegangen. Blieben sie Abends zu Tisch, ingleichen Dem. Engels, Lefevre und Professor Riemer.* Es fand also am Abend dieses Tages eine Leseprobe für die bevorstehende Aufführung statt, und anläßlich derselben wurde, vielleicht unter Assistenz Riemers, der Umguß der drei Verse von Sophokles-Klingemann niedergeschrieben. Der Nachweis, daß es sich hierbei um Klingemanns *Oedipus* als Textgrundlage handelt, wird noch zu erbringen und die Frage, warum Goethe ändernd eingriff, zu erörtern sein. Zunächst jedoch einiges Erläuternde zur handschriftlichen Überlieferung.

Das Folioblatt, auf dem die *Oedipus*-Verse notiert sind, enthält noch zwei weitere Niederschriften, für deren Zweck und Zeitbestimmung sich mancherlei Anhalte ergeben.

Auf der Vorderseite befindet sich ein 19 Nummern umfassendes Mineralienverzeichnis, überschrieben: *Verzeichniß der beifolgenden Mineralien.* Statt *der beifolgenden* setzte Goethe eigenhändig: *ungarischer*; die Nummern wurden von ihm selbst umgeschrieben[4]. Eine Sendung ungarischer Mineralien erhielt Goethe durch den Mineralogen Joh. Georg Lenz aus Jena am Nachmittag eben jenes 21. Januar 1813, an dessen Abend die Leseprobe zu Klingemanns *Oedipus* stattfand, also wenige Stunden vor dieser Probe. Das lehrt die Tagebucheintragung unter diesem Datum: *Nach Tisch ungarische Stufen von Jena, ingleichen Nachricht von Bergrath Lenzens Befinden.* Am folgenden Tage, dem 22. Januar 1813, wurden laut Tagebuch *Die ungarischen Mineralien numerirt.* Hierbei wird Goethe in dem Verzeichnis der Sendung die oben erwähnte Umbezifferung und Änderung der Überschrift vorgenommen haben. Tags darauf, am 23. Januar, dankte er dem Bergrat Lenz: *Für die ungarischen Mineralien bin ich sehr dankbar, sie haben mir viel Vergnügen gemacht und zur Belehrung gedient . . .*[5]

Die Rückseite des Blattes enthält rechtsspaltig oben folgende Bleistiftnotizen von Goethes Hand: *Das getheilte Herz / Kotzebue / Die Prüfung / Steigentesch* (die einzelnen Stichworte untereinander gesetzt). Auch letztere Eintragung gehört, wie ihr Inhalt erkennen läßt, in diese Zeit. Kotzebues Lustspiel *Das getheilte Herz* (Riga 1813) kam am 10. Mai 1813 erstmals in Weimar zur Aufführung (dann bis zum Jahre 1816 weitere sechs Male). *Die Prüfung*, Lustspiel in einem Akt (Wien 1808) aus der Feder des österreichischen Dramatikers August Ernst Frhr. von Steigentesch, wurde in Weimar nicht aufgeführt. Daß Goethe dies Stück hier nennt, zusammen mit dem Lustspiel von Kotzebue, hing jedoch offenbar mit Spielplanerwägungen zusammen: am 20. Januar 1813 — einen Tag vor der Klingemann-Leseprobe — war der Regisseur des Weimarer Theaters A. Genast mit dem Dichter zu einer auf den Spielplan bezüglichen Konferenz zusammengetroffen: *Herr Genast, wegen der nächst zu spielenden Stücke*, vermerkt das Tagebuch unter diesem Datum.

Ebenfalls auf der Rückseite, auf ihrer linken Hälfte — wobei das Blatt nun quer genommen wurde — schrieb Goethe mit Tinte die *Oedipus*-Verse nieder, denen unsere Betrachtung gilt.

Obgleich keine der Eintragungen auf dem Folioblatt einen Datierungsvermerk trägt, darf man doch annehmen, daß die beiden eigenhändigen Niederschriften Goethes

[4] Vgl. WA I 11, 449.
[5] WA IV 23, 263.

m 21. Januar 1813 stammen. Der freigebliebenen Rückseite des Mineralienverzeichsses bediente sich der Dichter, als er während der Zusammenkunft mit den Schauielern Schreibpapier benötigte. Da Goethe mit Vorliebe eine leere Seite rechtsspaltig en zu beginnen pflegte, besonders wenn es sich um entwurfartige Aufzeichnungen, hemata, Projektierungen, Exzerpte etc. handelt, mag die den Spielplan betreffende leistiftnotiz die frühere Eintragung gewesen sein. Vermutlich stammt sie vom Nachittag des 21. Januar, wo er mit den Schauspielerinnen Lortzing und Lefevre, wie hon am Vortage mit Genast, über *nächst zu spielende Stücke* gesprochen haben wird. päter am Abend, während oder nach der mit dem Schauspielerehepaar Wolff abehaltenen Leseprobe zu Klingemanns *Oedipus*, wurden dann mit Tinte die Verse iedergeschrieben, die eine dem Dichter mißfallende Textstelle auf einen besseren ortlaut bringen sollten. Die gesamte linke Hälfte der Rückseite war noch frei. Goethe ahm das Blatt jetzt quer und konnte so die wenigen Zeilen bequem plazieren. Es egt also der vielfach begegnende Fall vor, daß Goethe ein beliebiges gerade greifbares apier, das noch eine freie Stelle bietet, zu einer improvisierten Niederschrift benutzt. ufbewahrt wurde das Blatt dann wegen des Mineralienverzeichnisses.

Soviel über Zeit und Umstände der Entstehung unseres Bruchstücks. Was nun einen Inhalt betrifft, so stellt es eine Umgestaltung der folgenden drei Verse aus dem . Akt von Klingemanns *Oedipus und Jokaste* dar:

Da nahte mir ein Mann, wie du ihn mahltest,
Mit vier Begleitern in den engen Schluchten,
Und lenkte seinen Wagen auf mich zu[6].

as ist eine ungefähre Nachbildung von Sophokles' *Oedipus Rex* v. 801ff.; die Stelle i hier in der Übersetzung Wolfgang Schadewaldts wiedergegeben:

Als jenem Dreiweg, meines Weges ziehend,
Ich nahe war, da kamen mir ein Herold und,
Auf einem Pferdewagen aufgestiegen,
Ein Mann entgegen, wie du ihn beschreibst.
Und aus dem Wege wollten mich der Vormann
Und er, der Alte, mit Gewalt vertreiben[7].

ie Ähnlichkeit von Goethes Versen mit Klingemanns Version der sophokleischen telle ist mehrfach zu erkennen. *Mit vier Begleitern*: davon steht bei Sophokles nichts. oethe läßt trotzdem die Worte bestehen, versetzt sie nur um einen Vers, aber an die leiche Versstelle. Auch *in den engen Schluchten* ist Klingemanns, nicht Sophokles' igentum und wird von Goethe übernommen. *Da . . . lenkte mir ein Mann* bei Goethe st entstanden aus Klingemanns *Da nahte mir ein Mann*. Den ersten Vers versucht oethe zuerst so zu formen: *Da lenckte seine* [bricht ab][8]. Auch in diesem ersten Ansatz errät die Wendung *Da lenckte* die Einwirkung von Klingemanns Text, der an der ntsprechenden Stelle beginnt: *Da nahte . . .*

[6] a.a.O. S. 397.
[7] *Sophokles König Ödipus*. Deutsch von Wolfgang Schadewaldt. Berlin und Frankfurt (Suhrkamp) 1955, S. 48.
[8] WA I 11, 450.

Es ist bekannt, daß Goethe nicht selten korrigierend in fremde Dichtungen eingriff[9]. In unserm Falle erweist es sich als besonders aufschlußreich zu untersuchen, welchen Zweck die Umformung verfolgte. Stilistische, euphonische Gründe dürften nicht maßgeblich gewesen sein. An den Versen Klingemanns, die Goethes Mißfallen erregten, ist in technischer Hinsicht nicht mehr auszusetzen als an seinen übrigen auch. Ausschlaggebend war vielmehr ein inhaltliches Moment. Klingemann ließ sich an der betreffenden Stelle eine bedenkliche Verunstaltung des sophokleischen Textes zuschulden kommen, indem er eine für das dramatische Verständnis entscheidend wichtige Motivierung einfach unterschlug.

In seiner *freien Bearbeitung* des Sophokles-Textes verfährt Klingemann mehr als frei, er fügt hinzu, läßt weg, dichtet um, ganz nach Belieben. An unserer Stelle unterläuft ihm dabei der folgende schwere Fehler. Oedipus schildert wie es zu der Ermordung des Laios kam. Er trifft mit einem Wagen zusammen, so heißt es bei Sophokles, und der vorangehende Herold versucht mit Beistimmung seines Herrn (Laios), ihn *mit Gewalt aus dem Wege zu treiben* (805). Diese Gewaltsamkeit wird der Anlaß zu Oedipus' Totschlag, da sie seinen Zorn (ὀργή) wachruft. Klingemanns Version läßt aber die Motivierung der Zornestat unbegreiflicherweise weg. Nirgends wird bei ihm erwähnt, daß Oedipus gewaltsam aus dem Wege getrieben werden soll. Nach den oben angeführten drei Versen, in denen es nur hieß, daß Laios den Wagen auf Oedipus zulenkt, fährt Klingemann fort:

Des edlen Königsstammes eingedenk,
Verbot ich ihm die Rosse fortzutreiben.

Dieses Verbieten ist ebenso unmotiviert wie die dann folgende Zornestat. Als einzige Begründung anzuführen, daß Oedipus aus *edlem Königsstamm* ist, grenzt an Unsinn. (Kein Wort von diesen beiden Versen steht bei Sophokles.) Hier griff Goethe ein, indem er Sophokles in Schutz nahm und wenigstens notdürftig seinem Text Gerechtigkeit wiederfahren ließ. Er fügte die bei Klingemann fehlenden entscheidenden Worte hinzu: *und ich stand bedrängt.* Sie entsprachen wenigstens andeutungsweise dem sophokleischen: *suchten mich mit Gewalt aus dem Wege zu treiben.* Die Situation der wirklichen Bedrängnis ward so wiederhergestellt, nur aus ihr ist Oedipus' ungestümes Aufbrausen und Handeln zu erklären.

Jedenfalls hat Goethe, das sieht man aus dem Fehlen des Bedrängtheit-Motivs bei Klingemann, den sophokleischen Originaltext an dieser Stelle verglichen und danach die Änderung vorgenommen[10]. Riemer, der abends zu der Leseprobe hinzugekommen war, mag dabei noch als Philologe geholfen haben. Mit welcher Aufmerksamkeit Goethe stets, sowohl bei sich selbst wie bei anderen Dichtern, auf sorgfältige und gesunde Motivierung achtete, ist genugsam bekannt. Unsere Verse treten als lehrreiches Beispiel zu vielen anderen Fällen, von denen wir wissen. Wer mit dem *Oedipus Rex* näher vertraut ist, wird mit besondrer Genugtuung feststellen, daß Goethes Ohr in diesem Falle bei der eigentlichen Schlüsselpartie der inneren Handlung mit erhöhter Wachsamkeit lauschte: bei der Jähzorntat der Ermordung des Laios. Zorn ist bei Sophokles

[9] Vgl. Max Hecker: *Goethe und Gries* (Goethe-Jahrbuch 25, 220f.).

[10] Auch die kühne Goethesche Prägung: *lenkte mir ein Mann Den Wagen zu* könnte aus μοι . . . *ξυνηντίαζον* bei Sophokles entstanden sein.

hendes Charakteristikum des Oedipus. Viele Male kommt es dazu, daß der Held esem Affekt unterliegt, dies treibt ihn immer weiter in sein spezielles Verhängnis. a ist natürlich die Zornestat der Ermordung des Laios von besonderer Wichtigkeit: an sieht, wie von Anfang an der Affekt, die Zorneswallung, aus der Oedipus δι᾽ ὀργῆς schlägt (807), alles kommende Unheil in Bewegung setzt. Hier ist also wirklich ein entrum der Tragödie, und es ist bezeichnend, daß Goethe gerade an dieser Stelle nicht lassen will, daß die Motivierung, wie Sophokles sie gibt, ganz verwischt werden soll. eine kleine Änderung darf damit die Tatsache ins Bewußtsein rufen, daß der *Oedipus ex*, vielgesichtig wie er ist, u. a. auch in die Geschichte der Affektenlehre gehört. ird doch in ihm, ähnlich wie in der *Ilias*, der Zorn mit aller Eindringlichkeit gebrandarkt, viele Hundert Jahre vor Senecas berühmter Anklage der *ira*.

Neue Zeugnisse über Stifters Tod[1]

von

Andreas Markus (Linz/Donau)

Nach meiner im Jahre 1934 veröffentlichten Abhandlung *Der Tod Adalbert Stifters*[2] kamen mir einige weitere Beiträge zu dieser Frage zur Kenntnis[3], die die Überlieferung über das Lebensende Stifters — z. T. durch neue Zeugnisse — stützen konnten. Ich sehe mich heute in der Lage, die Zahl dieser Zeugnisse noch zu vermehren.

Graf Peter Revertera von Salandra danke ich einen ausführlichen Bericht vom 23. Februar 1955: *Wie Sie richtig vermuten, hat Adalbert Stifter in meiner Familie viel verkehrt und stand auf einem besonders guten Fuß mit meiner Urgroßmutter Anna Revertera, geb. von Hartmann, und deren Tochter Mathilde Revertera ... Über die näheren Umstände des Todes Stifters kann ich Ihnen leider nur mitteilen, was mir meine Großtante Mathilde erzählte. Ich fürchte, daß ich Ihnen da nicht vieles mitteilen kann, was nicht ohnehin bekannt ist. Meine Großtante stand noch im hohen Alter unter dem Eindruck des tragischen Todes des großen Dichters, den wahnsinnige Schmerzen, die ihm das Krebsleiden verursachte, zu der Verzweiflungstat brachten. Sie sagte mir auch, daß sie Stifter wenige Tage vor seinem Ableben besuchte und er noch trotz der furchtbaren Schmerzen in sein Schicksal vollkommen ergeben war, so daß sie die Nachricht von der Verzweiflungstat zuerst gar nicht fassen konnte. Wie ihr die Gattin Stifters noch mitteilte, waren seine engsten Angehörigen ebenso unvorbereitet, da nichts auf eine Absicht einer Selbstentleibung bis zum letzten Augenblick schließen ließ. In einem unbewachten Augenblick griff er zu dem Rasiermesser, mit dem er seinem kostbaren Leben ein Ende bereitete. Wie wenig er sich mit selbstmörderischen Gedanken trug, beweist auch, daß er gelegentlich des letzten Besuches meiner Tante bei ihm mit ihr fast nur von seiner Kakteenzucht sprach, insbesondere über das Blühen einer besonders seltenen Art, die sich in seinem Besitz befand und die gerade in diesen Tagen Blüten von seltener Schönheit trieb.* — Zu besonderem Dank fühle ich mich auch dafür verpflichtet, daß mir Graf Revertera in großzügiger Weise die Durchsicht vieler Schachteln seines an wertvollen Erinnerungen und Briefen reichen Archives ermöglichte. Über

[1] Wegen Raummangels mußte dieser Aufsatz stark gekürzt werden und die Stellungnahme des Verfassers zu anderen Nachrichten über Stifters Tod wegbleiben.

[2] *Germanische Studien 154*, Berlin 1934. Im folgenden beziehen sich nicht näher bezeichnete Seitenzahlen auf diese Abhandlung.

[3] Dr. Richard Kralik von Meyrswalden, *Katholische Kritik* in: *Reichspost*, Wien, 9. Dezember 1921, S. 1 — Ders., *Adalbert Stifters Geburt, Wirken und Tod* in: *Literarische Beilage der Augsburger Postzeitung*, 2. August 1928, S. 1 — Ders., *Gesichter und Gestalten. Adalbert Stifter* in: *Reichspost*, Wien, 6. Jänner 1929, S. 8.

Gustav Wilhelm, *Adalbert Stifters letzte Saat und Ernte, Adalbert-Stifter-Almanach für 1947*, Berlin, Wien, Leipzig, S. 28, S. 32f.

Urban Roedl, *Wie Stifter starb, Deutsche Zeitung Bohemia* (Prag), 30. Jänner 1935, S. 5 — Ders., *Adalbert Stifter, Geschichte seines Lebens*, Berlin 1936, S. 444.

Gustav Wilhelm, *Begegnung mit Stifter*, hg. d. Dr. Max Stefl, München 1943, S. 97.

Otto Jungmair im Anhang zur 2. Aufl. v. Alois R. Hein, *Adalbert Stifter*. Wien, Bad Bocklet, Zürich 1952, zu S. 966 und S. 790. Die hier erwähnte Vermutung, Stifter habe sich erhängt, war mir unbekannt und wurde daher in meiner Abhandlung nicht verzeichnet.

fters Tod fand ich folgende Nachrichten: Ein Brief der Gräfin Mathilde Revertera an en Bruder Grafen Theophil in Wien mit dem Datum: Linz, 28. Jänner 1868[4] enthält Mitteilung: ...*Dafür ist Stifter heute gestorben, nachdem er gestern versehen worden. den letzten Tagen wurden die Kreuzschwestern zur Pflege gerufen. Der Todeskampf int ein harter gewesen zu sein, denn heute Nacht wurde auch die Oberin noch herbei olt, obwohl eine andere Schwester ohnedies dort war. Ich gehe jetzt, um Näheres in Erung zu bringen. Wie mag dem armen Stifter zu Mute sein, wenn er nun die volle Wahr- schaut, die er hienieden gesucht in unbestimmtem Ahnen, deren Dämmerlicht er so tisch, so rein hereinbrechen ließ über seine Wege und Werke, vor deren Tagesstrahl aber die Läden verschlossen hielt in ängstlicher Sorgfalt. Er gehörte zu jenen Leuten, die n Tode nie hören wollten, auch keine Andeutung — und nun ist er doch gekommen, der erbetene Ernte-Mann!* Unter demselben Datum schreibt die Schwester der Gräfin thilde, Marquise Friederike Colins de Quiéverchin, an denselben Empfänger[4]: ... *e Nachricht, die mir eben als mitteilenswert einfällt, ist, daß Stifter eben sterbend ist l wahrscheinlich in wenigen Stunden ausgerungen haben wird; er bekam schließlich eine ppe, aus der sich bei dem durch und durch kranken und ermatteten Körper ein Zehrer entwickelte.* — An denselben Empfänger berichtet seine Mutter, Gräfin Anna vertera, Linz, den 29. Jänner 1868[4]: ... *auch liegt der arme Stifter seit gestern auf dem afalk, umgeben mit den schönsten Blumen, die er so liebte und pflegte. Sein Tod wird hl in weiteren Kreisen Sensation machen* ... — Andere Briefstellen befassen sich mit n Begräbnis und dem Gedenkaufsatz der Baronin Binzer.

Die Überlieferung im Hause Revertera geht nach den Mitteilungen des Grafen ter Revertera auf die Witwe Stifters zurück. Es ist völlig undenkbar, daß Gräfin thilde Revertera soviel über Stifters tragisches Ende berichtet hätte, hätte sie nur n geringsten Zweifel daran hegen können. Abgesehen davon, daß Stifter im Hause vertera gern gesehen war, wie sowohl von Graf Peter Revertera bestätigt wird als h aus vielen im gräflichen Archiv erliegenden Briefen und Erinnerungsstücken hergeht[5], war Gräfin Mathilde laut derselben Quelle ebenso wie ihre Mutter Gräfin Anna e geistig hochstehende Dame, die sich selbst literarisch betätigte, und sie war tief igiös veranlagt. Es ist beachtlich, daß Gräfin Mathilde Revertera nach ihrem Schrein vom 28. Jänner 1868 ihrem Bruder Grafen Theophil schriftlich nichts Näheres über fters letzte Stunden mitteilt, obwohl das bei dem regen Briefwechsel zu erwarten wesen wäre, daß vielmehr Stifters Tod in ihren späteren Briefen überhaupt nicht hr erwähnt wird, während es sonst in der gräflichen Familie Gepflogenheit war, ander aus solchen Anlässen genau zu berichten; dies geschah z. B. beim Tode von dlitz und von Binzer. —

Diesen schriftlichen Zeugnissen reihen sich solche von Nachkommen anderer Bekannten Adalbert Stifters an. Herr Bruno Blumauer in Grieskirchen, ein Enkel des mit ifter bekannten Malers, bestätigte auf meine Anfrage und Herr Redakteur Curt Rint Berlin-Charlottenburg, ein Enkel des Bildhauers Johann Rint, aus eigenem Antrieb e Familienüberlieferung, daß Stifter sich eine schwere Verletzung mit dem Rasier-

Archiv-Schachtel 75, Konvolut C, Familienbriefe an Graf Theophil Revertera 1868—1872 C/V/2, Umschlag Familienbriefe 1868.

s. auch: *Briefe Adalbert Stifters an Gräfin Mathilde Revertera* im Euphorion, Bd. 49, 1955, S. 372—375.

messer beigebracht habe, Hr. Rint mit der Bemerkung, Stifter sei zwar angeblich nicht daran gestorben, habe aber seinen Tod dadurch beschleunigt.

Frau Anna Gattringer in Linz, eine Enkelin des Hausbesorgers Göbl, dessen Tochter Anna Valentine Göbl, verehelichte Prodinger, ihre Mutter war, ließ sich mir gegenüber zu keiner Äußerung über Stifters Tod herbei, doch erzählte mir ihr Gatte, Herr Kommerzialrat Karl Gattringer, aus der Familienüberlieferung, seine Schwiegermutter sei als Kind oft beim Ehepaar Stifter gewesen und habe Geschenke empfangen; sie habe auch aus Erzählungen ihrer Eltern gewußt, daß Stifter sich nachts mit dem Rasiermesser eine Halswunde beibrachte, um seinen Schmerzen ein Ende zu machen, und daß Göbls eilends den Stadtpfarrer Domherrn Schropp mit den Sterbesakramenten und den Arzt herbeiholten, welche Stifter noch lebend antrafen. Eine Erinnerung über das Tagesdatum und wielange Stifter nach der Verwundung noch gelebt habe, sei nicht erhalten. Andere Nachkommen Göbls seien nicht mehr am Leben.

Hinsichtlich der Datierung habe ich Frau Schw. Theodorika Weikl von der Provinzvorstehung der barmherzigen Schwestern vom heiligen Kreuze in Linz folgende Abschrift zu danken: *Krankenliste der barmherzigen Schwestern v. hl. Kreuz in Linz 1861—1889 N. 634 Herr Hofrat Adalbert Stifter Dampfschiffahrtsgebäude 1313 Anfang der Pflege: 26. Jänner 1868 Ende der Verpflegung: 28. Jan. 1868 Zahl der Nachtwachen: 2 Nächte u. 2 Tage Anmerkung: Gripp u. Leberleiden — Dr. Essenwein — gestorben.*

Ich stehe noch heute unter dem Eindruck der von mir S. 26 mitgeteilten wiederholten klaren und bündigen Aussagen der inzwischen 1938 verstorbenen Oberstenwitwe Frau Amalie von Traun, welche sich auch bei meinem Vortrag über den Gegenstand in der Adalbert Stifter-Gesellschaft in Wien am 14. November 1933 einfand und bereit war, Anfragen zu beantworten. Ich halte demzufolge an meiner Annahme fest, daß die Schreckenstat in der Nacht vom 25. auf den 26. Jänner erfolgte, indes der Tod, wie bisher von niemand bezweifelt wurde, erst am 28. morgens eintrat. Ich werde in dieser Annahme dadurch bestärkt, daß die Kreuzschwestern laut ihrer Krankenliste am 26. zur Pflege gerufen wurden, vermutlich, weil die Kräfte der Gattin nach den Aufregungen der Nacht erschöpft waren. Doch stimmt es mit dieser Annahme nicht genau überein, wenn Essenwein zu Pulitzer am 9. Dezember 1874 sagte[6], er sei um 1 Uhr nachts, 36 Stunden vor dem Tode Stifters gerufen worden, die Blutung zu stillen; denn vom 26., 1 Uhr bis zum 28., 8 Uhr verliefen 55 Stunden. Es ist wohl möglich, daß Essenwein fast sieben Jahre nach dem Ereignis bei einer unvorbereiteten Unterredung die Stundenzahl flüchtig berechnete. — Nach Hein, bzw. Marie Rint, nach der Überlieferung der Familie Haller[7] und nach Kraliks[8] Darstellung, von der ich nicht feststellen kann, ob sie auf Heins Bericht oder auf Kraliks eigener Erinnerung beruht, hätte sich Stifter die Halswunde in der Nacht vom 27. auf den 28. Jänner beigebracht; in der Stunde 1 Uhr stimmen Hein (Rint) und Kralik mit Essenwein überein; aus dem Datum 27./28. würde sich erklären, daß in dieser Nacht noch die Oberin der Kreuzschwestern herbeigeholt wurde, wie aus dem Briefe der Gräfin Mathilde Revertera hervorgeht. Doch steht dem entgegen, daß es in demselben Briefe heißt, Stifter sei gestern (also am 27.) versehen worden; es ist zu beachten, daß die Gräfin schreibt, sie gehe, Näheres in Erfahrung

[6] S. 89.

[7] A. Markus, *Zu Stifters Tod*, ZdfPh 60, 1935; S. 47.

[8] vgl. Anm. 3.

bringen, daß sie sich also offenbar bei Abfassung des Briefes noch nicht genau unterrichtet fühlte. — Die Zeitungsnachrichten über den Empfang der Sterbesakramente, der nach der übereinstimmenden mündlichen Überlieferung erst nach der Verwundung erfolgte, weichen voneinander ab.

Wer nicht Ohrenzeuge der Überlieferungen ist, wird über den Zeitpunkt der einzelnen Geschehnisse schwerlich eine sichere Meinung gewinnen. Wohl aber ergibt meines Erachtens der Überblick über die neuen Quellen eine Bestätigung des Ergebnisses meiner Abhandlung, daß Stifter, von Schmerzen überwältigt, zum Rasiermesser griff, um seinen Qualen ein Ende zu bereiten, daß er aber nicht sofort an der Verwundung starb.

Besprechungen

Vorbemerkung der Redaktion: Man wird es zu den Pflichten einer Redaktion zählen, auch kanonisiertes wissenschaftliches Gedankengut von Zeit zu Zeit mit dem Reiz der Neuheit auszustatten. So dürfen wir die Erinnerung daran, daß das Studium der deutschen Literatur des Mittelalters nur als vergleichende Literaturhistorie möglich ist, ohne Scheu vor dem horror trivialitatis empfindlicherer Fachgenossen wecken. Die Deutsche Philologie wird hier, ähnlich wie die Anglistik, den methodischen Grundsatz der Vergleichung lebhafter fordern und befolgen als die Romanische Philologie, die sich mit der ungleich selbständigeren und führenden volkssprachigen Literatur des Mittelalters beschäftigt.

Die Studien, die wir im Folgenden kritisch anzeigen, kreisen um ein gemeinsames thematisches Zentrum. Die 'höfische Liebe', die das mächtige Motivreservoir mittelalterlicher Literatur bildet und als Thema die ungebrochenste Vitalität weit über die Lebensgrenzen mittelalterlichen Fühlens und Vorstellens hinaus bezeugt hat, regt die mittelalterliche Literaturhistorie immer wieder an, neue Gesichtspunkte vorzutragen, das Erarbeitete fortzuführen und in anderen Fragestellungen zu erproben, vor allem aber geschichtliche Entwicklungen und literarisches Geben und Nehmen in diesem wichtigen Problembereich nachzuzeichnen. Es handelt sich bei dieser gemeinsamen Anzeige nicht um ein gelenktes Vorhaben, sondern wir haben uns von der Gleichzeitigkeit der Publikationen leiten lassen, die von verschiedenen Positionen her, mit verschiedenen Methoden und unterschiedlichem Nachdruck einen gemeinsamen Gegenstand behandeln. In der Zerstreuung der philologischen Unternehmungen stoßen wir hier auf eine Homogenität der Interessen, die als solche kenntlich zu machen uns schon verdienstlich erscheint.

Wir haben, der Nachteile eines solchen Verfahrens durchaus eingedenk, die Besprechung der Studien mehreren kritischen Federn anvertraut, um die Verschiedenheit der Gesichtspunkte auch im kritischen Referat zum Ausdruck kommen zu lassen. Wir haben kein 'Colloquium' angestrebt, das ja den wechselseitigen Austausch der Rezensionsmanuskripte und einen Eingriff in die Dispositionsrechte der Rezensenten erforderlich gemacht hätte, sondern wir möchten die Grundlage für ein 'Colloquium' vorbereiten. Wir hoffen, daß diese Vorbereitung noch vervollständigt werden kann, wenn die Besprechungen der Studien von Erich Köhler über *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik* und von Walther Pabst über *Venus und die mißverstandene Dido* vorliegen.

H. Furstner, Studien zur Wesensbestimmung der Höfischen Minne. J. B. Wolters — Groningen, Djakarta — 1956, 235 Seiten.

I.

„Jeder, der sich mit der mittelalterlichen Kultur und besonders mit der mittelalterlichen Literatur befaßt, hat sich notwendigerweise mit dem Problem der *minne* auseinanderzusetzen"

(Furstner S. 223).

Waz ist minne, so fragen die Dichter des 12. und 13. Jahrhunderts.; und *waz ist minne*, so fragen ihre Erforscher im 19. und 20. Jahrhundert. Sie fragen aus sehr unterschiedlichen Situationen heraus und mit sehr andersartiger Absicht — aber beiden ist gemein, daß sie keine endgültige und erlösende Antwort erhalten können. Nun ist es jedoch nicht so, daß die Wissenschaft uns im Stich gelassen hätte. Insbesondere die auch für unser Fach so fruchtbaren Jahre nach dem ersten Weltkrieg bedeuteten eine „ruckweise Förderung" (Günther Müller über Friedrich Neumanns „Hohe

ane") unserer Erkenntnis von Herkunft, Idee und Form des Minnesangs. Das Prinzip der rm (weniger das Detail) hat sich den Philologen (Plenio, Günther Müller, C. v. Kraus) wie den sikwissenschaftlern (Spanke, Gennrich) im gleichen Maße erschlossen wie unser moderner chterbegriff aus den mütterlichen Tiefen begnadeter Raserei in den Lichtkegel rational konstruenden Bewußtseins gerückt wurde. Von den Herkunftstheorien nahm man einer jeden ein lchen und der Araberthese ein gut Teil ab. Über die Idee des Minnedienstes besteht Einigkeit, he „transsubjektive Orientierung" (Günther Müller), sein sich spielerisch gebendes ästhetisch-ralisches Erziehungssystem, seine typische Fixierung sind in ihren Elementen klar herausspariert worden.

Was allerdings die Zurückführung dieser Elemente auf ihren tiefsten seelischen Untergrund geht, die Erklärungsmöglichkeiten für die Erklärungen der geographisch-kausalen Genese, für der ganz unglaublichen Tatsache, daß ein den lieblichen Gefühlen fernstehender, pragmatisch nkender und in handfesten Nützlichkeiten, Nöten und Vergnügungen sich ergehender Stand h plötzlich mit beflissener Vehemenz der Produktion und dem Konsum von Lyrik hingibt, ja dieser Hingabe sogar so etwas wie eine Selbstlegitimation sieht — was unsere Erklärungsglichkeiten für dieses so bestürzend schnell sich entfaltende und so bald verdorrende Phänen angeht, so sind wir unsicher und neigen zur Resignation. Nach Wechssler hat Fr. R. nröder (GRM 21) das Rätselhafte des „Kulturproblems" Minnesang zu erhellen versucht, die te Zusammenfassung gibt uns de Boor (*Literaturgeschichte* II, 1953, S. 220ff.), und gerade hier rd kein Zweifel darüber gelassen, daß mit dem Hinweis auf das „neue Daseinsgefühl" eine age mit einer anderen beantwortet wird.

Angesichts solcher Sachlage ist es gut, wenn die Philologie sich mit Wissenschaften verndet, die des Menschen „Grundbefindlichkeit" zu ergründen versuchen: Psychologie, Anthropoie, Phänomenologie, Ontologie. Freilich hat sie auch in solcher Gesellschaft ihrer selbst eingenk zu bleiben, d.h. der Tatsache, daß sie Geschichtswissenschaft ist, und daß ihr Gegenstand r Text ist. Ein Schweizer und ein holländischer Germanist sind es, die der Deutschen Philoie des Mittelalters mit neuen Methoden neues Blut zuführen wollen: 1951 Erwin Kobel mit nen *Untersuchungen zum gelebten Raum in der mittelhochdeutschen Dichtung*, und 1956 Furstner.

II.

> „Es ist undenkbar, daß die Konvention des Minnesangs hätte entstehen können, ohne daß irgendwie ein Gefühl damit verbunden gewesen wäre" (Furstner S. 7).

Furstner bedient sich, um der „psychischen Dynamik" (S. 6) der höfischen Lyrik habhaft zu rden, Ludwig Binswangers Methode der Daseinsanalyse, wie er sie insbesondere in seinem uptwerk *Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins* (Zürich² 1953) entwickelt hat. Der ontologischen Konzeption Heideggers, gemäß der man das „In-der-Welt-sein als Bergen" erfährt, stellt Binswanger ergänzend seinen Seinsentwurf des „Daseins als Liebe" gegener und meint damit im Gegensatz zu Heidegger „nie nur das Dasein als je meines, je deines er seines, sondern das menschliche Dasein überhaupt oder, wenn man will, das Dasein als enschheit"" (Binswanger S. 219). Dem Seinsmodus „aus der besorgten Umwelt her" stellt nswanger den Seinsmodus des „liebenden Miteinanderseins" gegenüber, des „Daseins als irheit". „Während das Dasein als Sorge immer im Besorgen von etwas in einer bestimmten tuation, also immer in einer begrenzten Bewandtnisganzheit aufgeht, geht das Dasein im nne der Liebe auf im unbegrenzten, uneingeschränkten, kurz im unbedingten Sein mitnander" (Binswanger S. 71). Dieses liebende Miteinander hat seine eigene Raum- und Zeitruktur, die die Liebenden sich gegenseitig erzeugen: als „ihre Heimat", die „Heimat der Liebe" Binswanger S. 71ff., 88ff.), in der Ich und Du wiederum erst entstehen. Furstner: „Ich und

Du als Liebende gründen nicht im Dasein als je meinem oder deinem, sondern im Dasein als unserm, im Sein des Dasein als Wirheit" (S. 29/30).

Methodisch wichtig nun zum Verständnis der Ausführungen Furstners ist Binswangers Unterscheidung der beiden Formen des „Begegnens". Die „Räumlichkeit" der Liebe nämlich hat ihre eigene Weise des Begegnens, „gänzlich verschieden von derjenigen, in der ‚die Menschen' sich — als gleicherweise Besorgende — aus der besorgten Umwelt [Heideggers] her, und diese mit-einander teilend — begegnen" (Binswanger S. 82). Diese „innerweltliche Begegnung ... aus der besorgten Umwelt her ... hat mit Liebe ‚noch nichts zu tun'", und Binswanger bezeichnet sie mit dem Terminus „Zusammentreffen" (Binswanger S. 86). Anders die Begegnung der Liebenden als Liebende: sie „räumlicht gerade den ‚Raum' des liebenden Miteinanderseins" (Binswanger S. 82) als das „die ‚Fülle' des liebenden Wir Einräumende" (S. 86); und sie wird von Binswanger „(liebende) Begegnung" genannt (S. 87).

Diese mit Hilfe Binswangers bewerkstelligte Besinnung auf „den Begriff der Liebe überhaupt" schickt Furstner in dem einleitenden Kapitel voraus, weil nur von ihr aus eine Bestimmung der „geschichtliche(n) Verwirklichung der Liebe im Mittelalter, die wir *minne* heißen", möglich sei (Furstner S. 223).

III.

„Wir gebrauchen das Wort Liebe sehr oft, ohne daß wir genau wissen, was wir damit eigentlich sagen" (Furstner S. 16).

Diesen ontologischen Raster legt Furstner nun über die deutsche Minnelyrik des Mittelalters. Dabei ergibt sich eine allbekannte Tatsache, die der Wissenschaft geläufig war auch bevor sie dem Liebesbegriff Binswangers begegnete: *minne* ist etwas anderes als Liebe. Ist aber, als eine Spielart von „Liebeserleben", auch etwas anderes als das, was Binswanger „Zusammentreffen" nennt. Der Rezensent darf sich nicht einen Kenner des Binswangerschen Werkes rühmen, aber er glaubt feststellen zu müssen, daß nunmehr Furstner einen gerade im Sinne Binswangers schweren Fehler begeht: Da Binswanger nur „von der Liebe als Höchstform" handele und „nicht oder nur andeutungsweise von den verschiedenen Variationen, die sich auf diesem Gebiet konstituieren lassen" (Furstner S. 39), möchte Furstner „feiner unterscheiden" und konstruiert eine Zwischenstufe, die er „Eros" nennt (S. 38), eine Form des Miteinander, „in der du mein Du noch nicht oder nicht mehr bist, aber jeden Augenblick (wieder) werden kannst" (S. 38). Demnach ist „Eros noch keine liebende Begegnung in unserm Sinne ..., aber wohl schon mehr ... als nur innerweltliches Zusammentreffen"; denn die „erotische Beziehung hat die liebende Begegnung ‚mehr in sich' als das Zusammentreffen sie hat. Die Begegnung-im-Eros ist also eine spezifische Begegnung, welche die Mitte hält zwischen Zusammentreffen und liebender Begegnung. Für dieses Phänomen wählen wir den Terminus Näherung" (S. 38/39). Dieses Phänomen der „Näherung" hat in Binswangers Seinsentwurf keinen Platz (wie Furstner [S. 39] selber zugibt, wenn er einräumt, daß seine „Näherung" bei Binswanger unter dem Begriff des „Zusammentreffens" figuriere). Denn Binswanger will ja ganz offenbar keine Pyramide der Liebesstufen aufrichten (mit „echter Liebe" als „Höchstform"), will nicht verschiedene Formen und Grade der Liebe und ihres Entstehungsprozesses, sondern er handelt von der „phänomenologischen Wesensgestalt Liebe" (Binswanger S. 165), von Liebe überhaupt also und von Nicht-Liebe. So achtbar also die Erkenntnis Furstners ist, daß *minne* nicht psychologisch und kausal zu erklären ist, so anfechtbar muß sein Versuch erscheinen, die Psychologie mit Hilfe der Konstruktion jener Zwischenstufe „Eros" wieder zuzulassen (Eros als Prädisposition zu echter Liebe einerseits wie zum „Absinken" ins bloße „Zusammentreffen" anderseits[1]).

[1] Zu Binswangers Gebrauch des Begriffs Eros vgl. *Grundformen* S. 260f., u.a. im Zusammenhang mit Fieldings Gebrauch des Terminus *disposition*.

Minne ist nicht Liebe: Wir sind also mit Hilfe von Furstners Verfahren so klug als wie zuvor. d die drängende Frage, warum Furstner überhaupt mit dem Liebesbegriff Binswangers eitet, da er doch (wie jeglicher andere „moderne" Liebesbegriff) den Minnesang nicht trifft, t sich nur mit der Vermutung beantworten, daß ihm die dem „Seinsmodus" Liebe (nach swanger) eigenen Kategorien: Raum und Zeit und Weltverhältnis, als besonders geeignet chienen, den Beweis zu führen, daß *minne* nicht = Liebe ist sondern dem (Binswanger fremden) änomen der „Näherung" entspricht[2]. . .

IV.

> „Was in der Tiefe der Seele vor sich ging, können wir nur in den Werken selbst finden, denn gerade, wo geisteswissenschaftliche Fragen zu behandeln sind, kann es nicht so viel bedeuten, ob bestimmte Wendungen oder Motive schon früher oder anderswo genau so oder ähnlich gebraucht worden sind"
>
> (Furstner S. 3).

Über den grundsätzlichen Wert von Binswangers Daseinsanalyse ein Urteil zu fällen, hieße den Rezensenten Vermessenheit. Daß Furstner sich ihrer ohne Grund bedient, wenn er mit er Hilfe ein Phänomen analysieren will, daß es bei Binswanger nicht gibt, glaubt er rechtens tisiert zu haben. Indessen könnte ja aber trotz verfehlter Ausgangsposition eine Untersuchung Minnelieder auf ihr Verhältnis hin zu Raum und Zeit und Welt fruchtbar und förderlich . Und so sei hier summarisch gesagt, das manche Beobachtung Furstners von scharfen gen und Ohren und sensiblem Einfühlungsvermögen zeugt und uns Belehrung schenkt. Daß och diese Observationen kein neues und helles Bild geben, sich nicht zusammenfügen und in Mehrzahl entweder nicht — oder allzu orginell sind liegt daran, daß er sie lediglich sub specie „Liebes"-Kategorien Binswangers heraussucht und klassifiziert. Da erhalten sie dann oft e bestürzende Funktion. — Laut Binswanger findet sich Liebe „in der Welt und bewährt h in der Welt (des Besorgens)" (S. 70, Furstner S. 52). So prüft Furstner das Verhältnis r *minne* zur Welt (Kap. II):

Er stellt fest: *minne* tendiere, nicht anders als Liebe, auf „Wirheit" (S. 55—60). Deshalb strebt sie Nähe im objektiven Raum (S. 61f.). Die Bildung aber der liebenden Wirheit wird hindert durch die Welt, zu der *minne* in polarem Verhältnis steht (durch *merkære*, *huote*, *enære* usw.) (S. 63—74). Nicht nur dadurch jedoch erweist sich *minne* als nicht der Liebe ndern deren möglicher Vorstufe „Eros" zugehörig, sondern auch insofern, als *minne* nicht pontane Begegnung-in-Liebe" ist sondern mühsam erarbeitetes Verdienst (S. 76—80). Ferner weist sich *minne* als „Eros", weil der Minnesänger die *frouwe* als „Wertträger" liebt, und Eros par definition (S. 40) „wesenhaft Werten", ist „auf Wertobjekte gerichtet" (S. 80—83). ertbezogene Liebe = Eros vergleicht — und auch der Minnesänger vergleicht (S. 83—86). Der nnende will egoistische Selbstvollendung des „eigenwilligen" Selbst durch die *frouwe*, er cht nicht das „Selbst der liebenden Wirheit" (S. 86f.). Fazit: „Damit ist die *minne* im Grunde ne Angelegenheit der Welt der Sorge. Die Gnade der liebenden Begegnung kennt weder der innesänger, noch seine *frouwe*: dafür sind beide in eroshafter Weise der Welt zu tief verhaftet" . 87). Für den Verfasser also geht die Rechnung auf wie das System es wünschte. Aber ich aube, daß nicht alle Einzelposten stimmen. Doch greife ich nur heraus, was auf Grundsätzliches nausläuft.

Hätte Furstner nicht überdies für seine Anwendung von Binswangers Lehren auch den Teil B des 1. Kap. „Das freundschaftliche Miteinandersein" heranziehen müssen?

„Wie die Liebe tendiert die *minne* durchaus auf die Bildung eines Wir." Furstner polemisiert gegen die (von Wehrli und Kobel zitierte) Feststellung Rilkes im Malte Laurids Brigge, die Troubadours fürchteten nichts mehr „als erhört zu sein". Nun hat Rilke, dessen starke Seite historische Erkenntnisse sonst nicht waren, hier aus einer Affinität zu den Minnesingern heraus (mit denen ihn ja ein Adorationskomplex gegenüber reiferen verheirateten adligen Damen verband wie die unbegrenzte Lust zur Introversion; und auch für den Kult der Epistolographie hätte er in jenem Zeitalter Vorbilder finden können) — Rilke hat in diesem Falle gewiß richtig gefühlt. Die dialektisch-antinomische Struktur des Minnewesens zwang den Sänger, die Erhörung ebenso verzweifelt zu erflehen wie sie für unmöglich zu halten. Ja das ganze Minnewesen konstituiert sich doch mit seinen zuweilen höchst bedenklichen und indezenten Anmutungen auf dem Boden einer ebenso selbstverständlichen wie schweigenden Übereinkunft, die jegliche Gewährung ausschließt. Furstners Belege verfangen nicht. Johansdorf („hofft auf Erhörung und sieht diese auf einmal als erreichbar", S. 56) versteht er falsch: *sol ich alsô sîn gewert* (94, 7) meint kein konsekutives *ergo* sondern demonstratives *sic* (*Dâs soll mein Lohn sein, daß ich nicht einmal mehr bitten darf?!*). Und die Belege für den intensiven *wân* und hoffnungsvolles *gedinge* (die ja schließlich dem ganzen Minnesang seine Stimmlage geben) beweisen keinesfalls, daß die Sänger „im tiefsten Herzen an die Erfüllung glauben" (S. 58). Sie beweisen im Gegenteil in ihrer typischen Nomenclatur und beliebigen Wiederholbarkeit den impersonalen, „ideellen" Charakter des Wunschgegenstandes. (Im Grunde ist Furstners Auffassung ein Rückfall in die realistisch-biographische Auslegung, die er doch seit Burdach längst überwunden weiß [s. S. 7].) Für diese Behauptung lassen sich Belege anführen, die in der Tat beweisend sind: z. B. Reinmar 165, 37:

Zwei dinc hân ich mir für geleit,
diu strîtent mit gedanken in dem herzen mîn:
ob ich ir hôhen werdekeit
mit mînem willen wolte lâzen minre sîn,
ode ob ich daz welle daz si grœzer sî
und si vil sœlic wîp stê mîn und aller manne vrî.
diu tuont mir beidiu wê:
ich enwirde ir lasters niemer vrô;
vergât si mich, daz klage ich iemer mê.

Alle *wân*-Belege Furstners bestätigen nur, was wir schon wissen: ein Bekenntnis zum Hoffen und Harren — nicht aber ein Bekenntnis zur Erfüllung dieser Hoffnung.

Wir bestreiten also, daß dem Minnesang die Tendenz zu echter „Wirheit" innewohne. Furstner hält sie für gegeben und konstatiert als Bestandteil dieser Tendenz die „Tendenz auf größere Nähe im objektiven Raum" (S. 60). Es geht also um die allbekannte Tatsache der Trennungsklage, wie der Minnesang sie immer wieder anstimmt. Zu Furstners Belegen ist da nur die mißbräuchliche Benutzung von Reinmar 165, 17f. anzumerken: *ichn gelige herzeliebe bî, / son hât an mîner vröide nieman niht.* Das meint durchaus nicht nur „Freude, wie die Gesellschaft es verlangt, kann der Dichter nur bringen, wenn er der Geliebten räumlich nahe ist" (S. 62) . . .

Diese Nähe im objektiven Raum wird laut Furstner durch die Welt verhindert, denn sie ist der *êre*, der *hövescheit* zuwider. Kein Zweifel, daß die *huote*, die *merkære*, die *lügenære* und *nîder* mit subtilem Raffinement von den Lyrikern eingeführt wurden um ihnen ihren Balanceakt zu ermöglichen, das Gegengewicht zu bilden gegen das stürmische Drängen (das ja anfangs durchaus nicht nur auf den Mann beschränkt ist). Heißt das aber, daß die „höfische Gesellschaft . . . im tiefsten Grunde die *minne* als Dasein nicht anerkennen" wollte (S. 64)? Wollen wir die Intriganten im Lied wirklich als Reflex tatsächlicher Verhältnisse werten? Sind sie nicht vielmehr vom Sänger selbst und aus gutem Grund (weil nämlich er nichts so fürchtete wie die Erhörung) erfunden? Jedenfalls ist der *Erec*-Beleg durchaus irreführend. Daß er sich (2966ff.) Verachtung der Freunde und des Hofstaates zuzieht, bedeutet doch nicht, daß „Nähe" der *êre* „zuwider"

Immerhin handelt es sich um ein Ehepaar, dem man Nähe schlecht verwehren konnte. Der Protest gilt der Extremierung, der Tatsache, daß er sich *sô gar verlac . . .*!

Walthers Mädchenlieder wirft Furstner unzulässig mit der vom gleichen Dichter geschmähten *leren minne* (47, 5) zusammen (S. 70f.), und das Tagelied, in dem „Welt und *minne* auf ganz andere Weise konfrontiert werden", führt er wiederum in naivem Realismus auf „Liebesnöte Unverheirateter" zurück, die „in jenen Zeiten garnicht so wenig vorkamen" (S. 72). Dabei ist das Tagelied nicht im Gegensatz zur Welt, sondern aus dem Gegensatz zum Minnesang zu verstehen, als dessen Gegentypus, der allein die Erfüllung kennt und wesensmäßig mit dem Minnedienst nichts zu tun hat. — Gewiß ist es richtig (und längst erkannt), daß *minne* „Dienst" i. *arebeit*, Mühen. Aber was wird, wenn Dienst und Lohn nicht ineins gesehen, Mühe und Dank nicht identisch aufgefaßt werden, das zeigen die weit über den Minnesang hinausführenden Probleme im *Moriz von Craûn*, im *Tristan*, bei (dem so „unproblematischen" d.h. unminnesängerischen) Gawan.

Gewiß ist die *frouwe* „Wertträger" (das ist ja das Prinzip der pädagogischen Provinz „Minnedienst"), gewiß vergleicht der Minnesänger (wenn auch nicht immer so peinlich direkt wie einmal vorsichtigerweise Reinmar), gewiß geschieht diese dienende Anbetung auch aus dem Mangelgefühl des einseitig Männlichen heraus — aber maßlos ist die Behauptung, die „Ergänzung des jenen unvollendeten Wesens" werde „um der Welt willen gesucht" (S. 87), eine Behauptung, die Furstner zu belegen denkt mit Versen Reinmars (157, 31ff.)

Und wiste ich niht daz si mich mac
vor al der welte wert gemachen, obe si wil,
ich gediende ir niemer mêre tac . . .

(wobei ich, gegen Kraus und Furstner, das *vor* im Sinne des *praeferre* und nicht = *coram (publico)* auffassen würde). Vier Zeilen später gibt Reinmar zu: *waz hilfet daz? ich weiz wol daz siez niht tuot . . .*!

Diesen Ausführungen über „Minne und Welt" schließt der Verf. ein Kapitel (III) über „Die Wertung der Frau" an, das ich für interessant und vergleichsweise aufschlußreich halte. (Mit einer ontologischen Konzeption hat es nichts zu tun.) Es sucht wahrscheinlich zu machen, daß die scheinbar so plötzliche Omnipotenz der Frau, die maßlose Verherrlichung ihrer Tugenden und Werte nicht gar so plötzlich und unvorbereitet hereingebrochen ist. Furstner verweist auf die Institution der Friedelehe, in der die Frau nach freiem Willen vermählt wurde und nicht der *munt* des Mannes untertan war. Freilich: von solcher Gleichberechtigung der Frau (hier wäre an den frühen donauländisch-bairischen Sang zu denken) bis zur totalen Subordination des höfischen Minnes, der sich als Sklave und Leibeigener fühlt, ist doch ein weiter Weg!

Das IV., „Das Verhältnis der Eigenräume" behandelnde Kapitel geht aus von dem (wohl analog zu *le temps vécu* gebildeten) Begriff des „gelebten", „erlebten" Raumes, des „Erlebnisraumes", von Binswanger (Zs.f.d.ges.Neurologie u. Psychiatrie 145, 1933, bes. S. 618ff.) der „bestimmte Raum" genannt. „Durch die Gebundenheit des Sinngehalts eines Raumes an das lebende Subjekt entsteht der Eigenraum" (Furstner S. 45). Der Eigenraum dessen, der sich beengt und bedrängt fühlt, ist eng und klein. Solcher „überall auf Grund stoßenden, begrenzten und insofern ‚erschöpfbaren', also ‚endlichen' Räumlichkeit des Besorgens steht die ‚grundlose', grenzenlose, unerschöpfliche, die unendliche Räumlichkeit der Liebe gegenüber" (Binswanger, *Grundformen* S. 71). Für Furstner erweist sich nun die Tatsache, daß *minne* nicht Liebe ist, auch daran, daß der „Eigenraum" des Sängers in der Nähe der Herrin so „fremd und eng [wird], daß er nicht mehr leben zu können glaubt" (S. 123). Die Belege bringen die berühmte Situation der Sprachlosigkeit angesichts der Geliebten. Walthers bekanntes Geständnis (das Reinmar so verbost hat, wenn 170, 22ff. echt sind), beim (*under wîlen*) tête-à-tête mit ihr raube sie ihm so den Verstand, daß ihm der *lîp alumme gât* (115, 25), kommentiert Furstner: „Walther wird schwindlig, d.h. er verliert die Orientierung seines Eigenraums im Raum" (S. 125). Daß der Ritter seiner

frouwe als Sklave dient; daß er für das Ringen um *minne* Termini aus der ritterlichen Fehde und dem *strît* gebraucht; Apostrophierung des Herzens als Metapher für den Sitz der liebenden Gefühle — all dies zeigt nur, wie die Eigenräume des Minnenden bedrängt und begrenzt sind (S. 123—136). Auch damit ist nicht mehr gewonnen als wir schon wissen: daß *minne* mehr Not, Verwirrung und Last schenkt als Glück. Bestürzend aber wirkt es, wenn Furstner anläßlich des von Morungen wieder und wieder verwendeten Bildes von der Liebe (Geliebten), die heimlich (ohne zu verletzen) in sein Herz einbrach und ihn somit verwundete, krank machte — wenn er dazu erklärt: „Das Wohnen im Herzen wird als eine Verletzung des Eigenraums empfunden, des Minnesängers Gesundheit wird dadurch gefährdet" (S. 135). Die dem gleichen Bereich angehörigen Bilder vom *brechen* der *minne* durch *diu herzen* (144, 24), vom Kommen *dur diu ganzen ougen sunder tür* (127, 8f), vom Gehen *aldur die mûren* (138, 29) werden als die „spezifische(n) Raumstruktur der *minne*" gedeutet — aber von der religiösen Metaphorik der Jungfraungeburt wird nicht gesprochen, obwohl nur sie und nicht die „Raumstruktur im Seinsmodus der *minne*" es erklärt, daß die „Frau auf eine eigenartige und wundervolle Weise den Mann" durchdringt (S. 137). (Furstner S. 91: „Der befruchtende Einfluß des Christentums wirkte sich im Mittelalter in beinahe jeder Lebenserscheinung aus.")

Kobel hat die „vertikale Strukturiertheit" (*Gelebter Raum* S. 68) der mhd. Dichtung, insbesondere des Minnesangs, hervorgehoben. Furstner läßt uns dazu die Horizontale wiedererleben (S. 138ff.): in der Sehnsucht, die den Raum z.B. zwischen dem Kreuzritter und seiner Geliebten überbrückt. Dieses Prinzip der Raumüberwindung sei auch „Grundlage" für die eigenartige Liedform des Wechsels (der nach Furstner „seine Blütezeit im hochhöfischen Minnesang" hatte [S. 141], während er doch viel eher eine frühe und volkstümlich anmutende Gattung ist) — aber Furstners Gruppierung (S. 143—149) zeigt, daß eben dieses Prinzip sich mit dem Inhalt nicht durchweg deckt. — Auf eine Belegsammlung zum *sehen* im Minnesang („Sehen ist Abstand und Nähe zugleich") (S. 150—153) folgen dann hübsche Beobachtungen über das Wesen des Grußes, die von Hofmannsthal (*Die Wege und die Begegnungen*, Prosa II, S. 304ff.) über Binswanger (*Grundformen* S. 84f.) in den Minnesang gelangen: der Gruß „scheint uns die eigentliche Gebärde der *minne*" zu sein (Furstner S. 155), er ist „der eigentliche Ausdruck der distanzwahrenden Nähe, welche der *minne* immanent ist" (S. 156).

Furstner geht weiter (Kap. V) zur „Zeitstruktur der Minne". Wie einen gelebten Raum so gibt es eine „gelebte Zeit". Binswanger hat „in der Dauer oder dem ‚Ewig' den Zeitigungsmodus des liebenden Miteinanderseins erkannt" (Grundformen S. 44), d.h. ihren „Ewigkeitsaspekt: Liebe sieht hinter sich wie vor sich Ewigkeit" (Furstner S. 158). Mit Hilfe einer Reihe von Belegen für „Liebe von Kindheit an" stellt Furstner fest, „daß zu der Seinsstruktur der *minne*, das Von-jeher-bis-in-die-Gegenwart-hinein wesentlich gehört, wie dies auch bei der Liebe der Fall ist" (S. 164). Zum Unterschied jedoch von der Liebe zeigt sich, daß die *minne* die „Überdauerung des Todes im allgemeinen nicht" kenne (S. 164) (so vorsichtig formuliert wegen Morungen 147, 4ff.). Wiederum also erfahren wir: *minne* ist nicht Liebe; denn von ihr trennt sie wie die Raum- so auch die Zeitstruktur. Die Begrenzung durch den Tod freilich sei die einzige zeitliche Begrenzung der *minne*, meint Furstner (S. 172). Wie so oft, faßt er den Minnesang als homogenes Material, mißachtet zeitliche und geographische Stufen und Schattierungen und spürt nicht den Bruch, der sich schon durch den Hohen Sang zieht: Ernst und Weihe sind da Spott und Parodie eng benachbart. Wir denken z.B. an Reinmar 167, 16ff.: *si frâgent mich ze vil von mîner frouwen jâren, / und sprechent, welher tage si sî, / dur daz ich ir sô lange bin gewesen mit triuwen bî; / si sprechent daz es möhte mich verdriezen.* Das besagt doch eindeutig: Die Hofgesellschaft jedenfalls, die doch auch dem Minnebereich zugehört, empfindet es als lächerlich, die in den Jahren der beharrlichen Verehrung angegrauten Haare der *frouwe* fernerhin anzubeten — und Reinmars klagend-eitler Hinweis auf sein weiß werdendes Haupt (172, 13f.) beweist zumindest, daß es auch im Minnesang ‚Altern als Problem für Künstler' gab. — Durchaus von distanzierender Ironie diesem Problem gegenüber zeugt sodann Walthers *sumerlaten*-Lied (73, 17ff.).

Furstner hat offenbar selber gespürt, wie fragwürdig es ist, daß er seine Belege aus allen asen und Gegenden des Minnesangs herbeiholt und somit oft durchaus inkommensurable ssagen gleichschaltet. So hat er einen historischen Abriß angefügt (Kap. VI „Von frühhöfischer nne bis zur Tristan-Minne"). Entgegen der herrschenden Lehrmeinung stellt er fest, daß auch frühen, vorhöfischen Sang von Liebe nicht die Rede sein könne, denn in ihm erweise sich die *nne* als wertbezogen — das vereint ihn mit der höfischen Lyrik und trennt ihn von der Binsngerschen Liebe. Beide Bereiche halten sich also innerhalb einer „Zweckwelt", der Unteried zwischen frühem und höfischem Sang ist lediglich graduell: die Rolle der Gesellschaft, die ziehung zu spezifisch höfischen Idealen nimmt mit der Zeit an Gewicht zu. Nachdem somit Thesen-Gefährdung vom vorhöfischen Sang her ausgeschaltet ist, richtet sich das Augenmerk f Walther. Denn auch von ihm pflegt man mit gutem Grund zu sagen, er kenne und preise die ebe von Mensch zu Mensch, von Mann zu Frau, die „Personliebe". Furstner reagiert vorsichtig: an muß vorsichtig sein mit Ausdrücken wie ‚Liebe im heutigen Sinn', ‚Liebe zu einer bestimmten au'" usw. Und auch das Wort *herzeliebe* sei „mit der nötigen Vorsicht" zu benutzen (S. 189). m ist beizupflichten — indessen ist wohl ein nicht minder herzlicher Warnruf angebracht läßlich des Fazits, das Furstner nach seiner Untersuchung Walthers zieht: „Es ist unrichtig, r von Personliebe, von Liebe zum Du usw. zu sprechen, also [!] von einer Liebe, die wertabhängig . . . ist" (S. 196). Die Germanistik wird wohl Daseinsanalyse treiben und demgemäß e Urteile revidieren müssen.

Die Arbeit endet mit einem Ansatz zur Deutung der *Tristan*-Liebe (ergänzt und erweitert ophilologus 41, 1957, S. 25—38), die nach Furstners Kategorien „echte" Liebe ist — und die eitert durch „Ausschweifung der Sinne", was einem Rückfall in „das Reich des Eros" gleichmt (S. 211). Damit ist eine der kompliziertesten Fragen unserer Literaturgeschichte anschnitten, auf die hier einzugehen sich von selbst verbietet. Doch wünschte ich, der Verf. hätte h hinreichend Sinn für Komik bewahrt um zu erkennen, daß folgende Stelle wirklich sehr üsant klingt: „Die Selbstheit des Ich und Du in der Liebe gründet sich nicht im Dasein als meinem und deinem, sondern im Dasein als unserm. Erst aus der Wirheit entspringt hier die ibstheit. Das heißt aber nichts anderes als daß ich — als Liebender — nur Ichselbst sein und iben kann, insofern ich von dir aus bin und bleibe. Dies hat in der Petitcreiu-Szene Isolde ar ausgesprochen:

ern hat niht lebenes niuwan min. (V. 16381)" (S. 210).

V.

„Im Minnesang, stark vergeistigt wie er war, werden im allgemeinen die inneren Werte bevorzugt" (Furstner S. 85).

Es ist etwas Schönes um eine Konzeption; und wir können dankbar sein für jeden — sei es ch ungewöhnlich anmutenden — Versuch, die Teile von einem Prinzip her zu ordnen, von iem Punkt aus zu gliedern. Ja, auch eine mißglückte Konzeption kann reichen Ertrag schenken, enn sie (um es terminologisch angeglichen zu sagen) „wertsichtig" macht und nicht wertblind . Furstner S. 41). Hier aber ist der Ansatzpunkt für die eigentliche Kritik an Furstners Arbeit. uch der, der sich um die „inneren Werte" des Minnesangs müht, der nach dem forscht, was „in er Tiefe der Seele vor sich ging", kann sich nicht entbunden fühlen von den philologischen ugenden präziser Textanalyse und historischer Kenntnis. Daß die „geisteswissenschaftliche" ethode von ihnen dispensiere, ist ein längst überwundenes Mißverständnis.

In seinem beflissenen Bemühen, das komplexe Phänomen *minne* in seinen einzelnen Erheinungsformen ohne Rest einem System einzuordnen, hat Furstner übersehen, daß auch jene nneren Werte" geprägte tradierte Form waren. Er hätte sie, wenn er sie ontologisch deuten ollte, dort aufsuchen und aus ihren Entstehungsumständen deuten müssen, wo sie erwachsen

sind — eine im Einzelnen kaum erfüllbare Aufgabe. Wer als wissenschaftliches Axiom die so plausibel klingende Forderung erhebt, eine Dichtung müsse aus sich heraus verstanden werden, der meint immer auch: aus ihren Voraussetzungen heraus verstanden werden. Wenn Furstner sich in seinem Glauben, es könne nicht „so viel bedeuten, ob bestimmte Wendungen und Motive schon früher oder anderswo genau so oder ähnlich gebraucht worden sind" (S. 3), auf Brinkmann oder Maurer als Eideshelfer beruft, dann beweist das nur, daß er das Werk dieser beiden Forscher nicht kennt und ihre hermeneutische Formel mißverstanden hat.

Furstner hätte historisch vorgehen müssen, und das heißt, er hätte die Romania nicht ignorieren dürfen. Was ihm als Beleg für die ontologische Struktur der Liebe in ihrer höfischen Ausprägung im deutschsprachigen Bereich dient, das ist oft und oft Formel, Bestandteil der „lyrischen Topologie" (Gröber), beliebig abwandelbares Versatzstück, Klischee, kaleidoskopartig zu immer neuen Konfigurationen verwendbares Element: ist Topos. Und ein Topos ist allererst immer als solcher zu verstehen — was er über des Menschen Grundbefindlichkeit aussagt, wäre nur aus der „vor-topischen" Phase der Formulierung zu ergründen, in die wir selten hinabblicken können.

Das heißt: bevor ich es wage, über das Verhältnis Dichter : Gesellschaft Spekulationen anzustellen mit Hilfe des Anrufes an *friunt* (*hêrren*, *mâge* usw.) (S. 53) muß ich wissen, daß dieser Freundesanruf nach Deutschland aus zweiter, dritter Hand kommt: Topos ist. — Bevor man die Trennungsklage als Tendenz der *minne* „auf Wirheit" deutet (S. 61), muß man sie als Topos erkennen. — Das Beklemmungsgefühl angesichts der Geliebten, die Sprachlosigkeit vor ihr, Schwindelanfall und Ohnmacht, das Empfinden, von ihr versengt zu werden wie die Motte vom Licht, geblendet zu werden, Minnesklave und Leibeigener zu sein; die Darstellung der Liebeswerbung als Turnier- oder Ringkampf, die Herzmetaphorik, Verwundetsein und Kranksein durch Liebe (S. 123—136) — dies alles ist nicht daseins-modale Konfession, ist nicht Beweis für die Begrenzung und Einschränkung und Bedrängung des Eigenraumes, sondern ist tradiertes Formelgut, in der Antike wie bei den Troubadours immer wieder gebraucht und verbraucht! — Die Fernliebe (S. 139f.) als Weitung des Eigenraumes zu deuten dank Entfernung im horizontalen Raum ist voreilig, sofern man seinen Blickwinkel nicht zu den Troubadours ausgedehnt und die Erscheinung nicht als eines ihrer typischen Motive erkannt hat. — Die Liebe „von Kinderzeiten an" wie die „bis der Tod uns scheidet" (S. 160ff. bzw. 164f.) ist nicht „wesentlich" zur „Seinsstruktur der *minne*" gehörig (S. 164), sondern altgeprägte Formel der Treue und Zugehörigkeit.

Um es zu wiederholen: Auch Topoi, auch Bilder wie die der Mariolatrie entstammenden vom nichtversehrenden Hindurchdringen der Liebe, bedürfen der Deutung. Sobald Prägungen aber loci communes geworden sind, dürfen sie nicht als unmittelbarer Reflex einer „Seinsbefindlichkeit" gewertet werden. Man muß sie philologisch-historisch verstehen, stilgeschichtlich, gattungsgeschichtlich, dichtungsgeschichtlich, geistesgeschichtlich. Dann wird man Poesie verstehen: aus der Kenntnis ihrer Voraussetzungen, und: trotz der Kenntnis ihrer Voraussetzungen. Da Furstner aber seine Belege nur unter dem Aspekt ihrer Anwendbarkeit auf sein System gesammelt hat, sind sie nicht mehr als eine uns einseitig und zufällig anmutende Motiv- und Formellese des Minnesangs (wie wir sie, vollständig und vorurteilsfrei zusammengetragen, dringend brauchten, um uns über das Verhältnis zum romanischen Sang Klarheit zu schaffen).

VI.

„Mittelalterlichen Geist werden wir wohl nie
ganz ergründen können" (Furstner S. 221).

Auch bereits Gewußtes neu zu beschwören, kann ein Verdienst sein. So ist es Furstner zu danken, daß er uns mit der Bestätigung alten aber negativen Wissens zu neuen Bemühungen anstachelt. Wir müssen neu fragen: *waz ist minne?* Ein beunruhigendes, exzentrisches, auf Pervertierung beruhendes System — das ebensowohl auf *zuht* und *mâze* beruhte. Der Harmonie ergeben — und doch voller Widerspruch in sich. Und Widerspruch forterbend weit „über den Tod hinaus".

Obwohl Furstner zuweilen durch einen magistralen Ton anderen Forschern gegenüber irritiert, obwohl auch aus ihm die typische Unduldsamkeit der Systempächter spricht und es ihm ein wenig an der „Kultur des Zweifels" fehlt (was wohl, wie auch die viel zu bunte und breite und willkürliche Art der Zitation von Sekundärliteratur, Zeugnis davon gibt, daß es sich um eine Dissertation handelt), versöhnt er doch durch maßvolle Selbsteinschränkung am Ende der Arbeit (S. 222). Von einer kleinen Enttäuschung indessen muß noch die Rede sein: die mannigfaltigen Proben aus der Weltliteratur, mit denen der Verf. den Liebesbegriff Binswangers reich expliziert: von der Barret-Browning bis zu Rilke, von Goethe bis Hofmannsthal, von Dante bis zu Friedrich dem Großen — sie finden sich fast alle schon bei Binswanger (dessen voluminöses Buch ja weithin ein überquellendes Florilegium aus der schönen Literatur ist). — Sodann stören mehr als ein Dutzend Druckfehler (die durchaus entschuldbaren Verstöße gegen unsere absurde Kommasetzung nicht gerechnet) und mehr als ein Dutzend Fälle, in denen der Verfasser sei's nicht richtiges sei's nicht rechtes Deutsch schreibt[3]. Doch wollen wir es dankbar achten, daß Furstner sein Buch in deutscher Sprache verfaßt hat, obwohl sie seinem Volke wahrlich nicht ohne Grund noch lange Zeit schmerzliche Erinnerungen wachhalten wird.

Heidelberg Peter Wapnewski

Hermann J. Weigand, Three Chapters on Courtly Love in Arthurian France and Germany. Lancelot—Andreas Capellanus—Wolfram von Eschenbach's *Parzival*. University of North Carolina Studies in the German Languages and Literatures, Number 17. The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1956. II u. 59 S.

Die schmale Schrift enthält die Wiedergabe einer Vorlesung über das *Lancelot*-Thema in der franz. und dt. Dichtung des Mittelalters, ein kurzes, unterrichtendes Résumé des Traktats *De Amore* von Andreas Capellanus und eine gehaltvolle Abhandlung über die Minne in Wolframs *Parzival*. Ich habe das Heft mit der Freude gelesen, die man empfindet, wenn man einem Gleichgesinnten begegnet, der Dichtung als Dichtung aufnimmt, mag sie auch aus einer zeitlich fernen Kultur stammen; der von ihrem Menschentum und ihrer Erzählform unmittelbar angesprochen wird, anstatt die Kategorien in einer von anderswoher geholten — wenn auch „mittelaltergemäßen" — Anthropologie oder Kunstlehre zu suchen. Ich will keineswegs bestreiten, daß auf die zweite Art bei rechtem Spürsinn gute Funde getan wurden und noch werden, aber mir liegt die Art, wie W. es macht, näher: *ein ander weiz die sînen wol, die lobe er âne mînen zorn. lobe ich hie, so lobe er dort!* Ich fand mich beim Lesen von W.s Schrift von der ersten Seite an ins Gespräch gezogen, lernend, zustimmend, ergänzend, mitunter auch widersprechend, und etwas davon möchte ich dieser Rezension anvertrauen.

Schon das vorwiegend referierende *Lancelot*-Kapitel regt mich dazu an. Es enthält viel Nacherzählung — aber von welcher Qualität! Man lernt daraus, wie sehr eine zuchtvolle, die Struktur beschreibende Nacherzählung schon Interpretation ist. So etwas sollte man selber üben und die Studenten üben lassen; es ist heilsamer als von der Dichtung wegzuabstrahieren. — *Cligès*, 'a curious blend of crudity and high idealism': es ist interessant, wie stark die Nacherzählung das erste heraustreten läßt, während es Chrétien doch auf das zweite ankam. Ähnlich würde es einem beim *Tristan* gehen; noch bei Thomas-Gottfried entsteht dadurch eine artistische Spannung zwischen der puren 'story' und der reflektierten Dichtung. Im *Cligès* ist sie noch einen Stich raffinierter. Denn den Tristanstoff konnten der Anglonormanne und der Deutsche bei ihren Hörern

[3] Was endlich von einem Buch ohne Register zu halten ist, hätte Furstner bei E. R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, [1]1948, S. 585 (Thomas-Fuller-Zitat) nachlesen können.

als bekannt voraussetzen. Was dagegen Chrétien als bekannt voraussetzen kann, sind nur Einzelmotive, die direkten und versteckten Anspielungen auf *Tristan*, *Salomon*, antike Romanschemata. So richtet sich das Interesse der Hörer bald auf die neue, ziemlich reißerische 'story', bald auf ihre anspruchsvolle, moderne Ausdeutung. — Ulrichs *Lanzelet*, ausdrücklich abgekürzt referiert; und dann werden in acht Zeilen Struktur und Charakter der Erzählung bestimmt: Agglutinierende Komposition, keine echte Struktur, der Held kein deutlicher Charakter, biographisches Schema. — Chrétiens *Karrenritter*: virtuos folgt die Nacherzählung der seltsamen Struktur der Erzählung, und in der Verwirrung des Nacherzählers spiegelt sich ihre Wirkung auf den Leser ('I neglected to mention . . .'). Mir dämmerte es auf, als ich die Wiedergabe der Doppelhandlung um Lancelot und Gawein las, wie verwandt *Karrenritter* und *Gralroman* in ihrer Komposition zu sein scheinen, und ich frage mich, ob nicht der *Karrenritter* etwas davon verrät, wie Chrétien sich die Weiterführung des *Perceval* dachte. — *Prosa-Lancelot*: vor ihm streckt der Vf. seine Waffen und bekennt, es gehe über Menschenkraft, den Zusammenhang zu skizzieren; er selbst habe das Ganze noch nicht durchackern können. Schon diese Bemerkungen sagen nicht wenig über das Opus. Diesmal greift W. ein paar Einzelstellen heraus und vergleicht mit Chrétien. Zum Beispiel die verschiedene Motivierung von Guenievres Härte gegen ihren Minneritter Lancelot: Bei Chrétien ist sie deshalb abweisend, weil Lancelot seinerzeit einen Augenblick gezögert hatte, um ihretwillen den Schandkarren zu besteigen; in der Prosa, weil sie begründeten Verdacht hat, Lancelot habe über seine Minne geschwatzt. Man sieht daran: bei Chrétien wird alles zum Symbol, in der Prosa wird alles zum Glied eines äußerst komplizierten, aber genauen pragmatischen Nexus. Entsprechend muß sich der Hörer der Geschichte verschieden einstellen. Chrétiens Hörer quittiert die langerwartete Aufklärung mit einem bewundernden 'Ah!' über die rigorose Feinfühligkeit der Königin; sie erscheint ihm als eine wahre 'Prinzessin auf der Erbse' der Minnemoral. In der *Prosa* prüft der Leser, wenn er die Aufklärung bekommt, sein Gedächtnis, ob er's wohl schon vorher gemerkt habe, und findet sich entweder bestätigt oder düpiert, ähnlich wie heute ein Leser von Detektivgeschichten. Die Einstellung der Erzähler zu ihren Geschichten ist verschieden, und sie erzählen ihre Geschichten auf eine verschiedenartige „Geistesbeschäftigung" (Jolles) ihrer Hörer oder Leser zu. Dadurch bekommen ihre Geschichten eine verschiedene innere Form. — W. selbst hat hier wie meist nur die Fakten vorgelegt. Er hat sicher selbst daran weitergedacht; wenn er es nicht getan hätte, so hätte er kaum so lohnende Vergleichsobjekte gefunden. Aber er beläßt taktvollerweise alles in der Abbreviatur des Vortrags-Stils, und eben dadurch ermuntert er seine Leser zum Mit- und Nachdenken.

Gibt Chrétien im *Karrenritter* das poetische Abbild von höfischer Minne, so entwickelt Andreas Capellanus die Theorie. Auch das mittlere Kapitel von W.s Schrift geht im wesentlichen referierend vor. Als besonderes Rätsel bespricht W. die Stellen, wo Personen, die in dem Traktat auftreten und das Wort führen, eben den gleichen Traktat des Andreas als Autorität zitieren. W. ist geneigt, darin so etwas wie 'romantische Ironie' zu sehen. Ich weiß nicht — vielleicht sind diese Selbstzitate doch mittelalterlich-naiver zu verstehen. Jedenfalls kommt so etwas auch sonst in mittelalterlicher Dichtung vor, in der Lieddichtung (*in Kürenberges wîse; alse mîn geselle Spervogel sanc*) und in der Erzähldichtung (Wolfram z. B. setzt naiver- oder raffinierterweise in der Minnerede *Parz.* 583, 1—587, 14 unter die sagenberühmten exemplarischen Minnepaare auch sein eigenes, neues, nämlich Gramoflanz und Itonje (586, 22—24), das an diesem Punkt der Erzählung noch gar nicht in Erscheinung getreten ist).

An dem Abschnitt über Wolframs *Parzival* liegt dem Vf. besonders viel, und er hat auch für den Leser der Schrift das meiste Interesse. Für sein amerikanisches Publikum mußte W. den deutschen Artus- und Gralroman, dessen Kenntnis dort noch weniger als bei uns zum Bildungsgut gehört, eigens vorstellen. Er ordnet ihn in den Zusammenhang der franz. Artusdichtungen ein, referiert über das Quellenproblem[1], und wendet sich dann auf einem kulturhistorisch inter-

[1] W. hält Wolfram für seinen eigenen 'Kyot', fragt aber besorgt, woher der bescheidene deutsche Ritter seine breiten Kenntnisse französicher Literatur haben könnte. Ich habe den Eindruck,

essanten Umweg über Caesarius von Heisterbach dem Hauptthema zu: Was ist bei Wolfram aus der Hohen Minne der franz. Poesie und Theorie geworden? Nun, ihre Wirkungskraft durchdringt die ganze Geschichte, alle Taten werden durch 'Minne' ausgelöst. Sogar in der para-mönchischen Gralswelt schaffen die Damen der Gralsprozession eine Art Minneatmosphäre, und die Töchter des frommen Karfreitagspilgers üben auf Parzival 'sex-appeal' aus. Aber alle Minne zielt bei Wolfram auf die Ehe. Die konventionellen Regeln und Figuren des hohen Minnedienstes gelten in fast allen Fällen für das Werben um die unverheiratete Frau bis zur Ehe. Sie werden psychologisiert zu Indizien eines zwar musterhaften, aber doch jugendlich-unfertigen Lebensstils. Aufs Grundsätzliche abgezogen, ergibt sich für Wolfram das seltsame, und doch den ganzen menschlichen Wert seiner Dichtung erhellende Paradox: Die Minne ist fest in eine allgemeinmenschliche und christliche Ethik hineingenommen. Sie ist kein gesellschaftliches Spiel, sondern fordert von jedem und in jedem Fall, daß sie voll verantwortet wird. Kein Dichter steht so sicher auf dem Grund ethischer und religiöser Werte. Andrerseits: keiner leistet sich so viel verstehende Teilnahme und Toleranz gegen Ordnungen, die anders orientiert sind (S. 49).

Zu diesem Paradox tritt für mich noch ein anderes. Ich stieß mich daran, daß W. in der Welt von Chrétiens *Karrenritter* und von Andreas' Traktat mehr Abbild einer höfischen Wirklichkeit zu finden glaubt als in Wolframs *Parzival* (S. 46f.). Und doch muß ich, wenn ich mich auf W.s Standpunkt stelle, zugeben, daß etwas Richtiges daran ist. Chrétien stellt skeptisch und illusionslos Leben so dar, wie es einmal ist — und außerdem ein sublimes Dasein, wie es sein kann, wenn man das Spiel des Lebens gewissen gesellschaftlichen (keineswegs religiösen oder ethischen) Regeln unterwirft, nach denen man am Hof der Marie von Champagne vielleicht tatsächlich das Leben stilisierte. Demgegenüber wirkt Wolframs Welt — fast ohne blutige Zweikämpfe und ohne durch die Minne sanktionierten Ehebruch — vielleicht idealisiert. Und doch widerstrebt es mir, sie deshalb als wirklichkeitsfern anzusehen. Daß ihm sein ritterliches „Soldatentum" zutiefst zum ethischen Problem geworden ist, daran zweifle ich nicht[2]. Mit der „Minne" scheint es ihm ähnlich gegangen zu sein. Ihm und seiner deutschen Umwelt muß das hohe Spiel höfischer Minne, mag man es auch in der Provence und in Frankreich mancherorts zu „leben" versucht haben, mit Recht äußerst künstlich vorgekommen sein. Aber die seelische Verfeinerung, die von dort ausging, hatte doch auch in Deutschland die Herzen berührt und geweckt. Die jungen Liebespaare erlebten ihr „berühmtes Gefühl" jetzt ovidianisch-troubadouresk, so wie sie es zu andern Zeiten z. B. wertherisch erlebten. Und was dabei herauskam, das stellt Wolfram dar. Gerade das bei Wolfram immer wiederkehrende Motiv der jungen, einander in der Minne überfordernden Liebesleute kann ich nicht so ausschließlich artistisch ansehen wie W. es tut oder mindestens formuliert ('I think the poet's sentiments would be rendered by the question: Could there have been such fine tragedies without such an excess of escalation?', S. 40f.). Ich glaube eher, daß da eine Lebenserfahrung auf Wolfram eindringt, von der er nicht loskommt, vielleicht sogar eine persönliche Erfahrung. Daß er auch über dies, was ihn so sehr bewegt, nicht moralisiert, sondern es mit warmer Teilnahme, Toleranz und gelegentlich einem kleinen Stich Ironie darstellt, das entspricht ganz seiner Art. Sein Form-Instinkt aber äußert sich darin, daß diese Geschichten auf der Seite von

daß diese Frage von falschen Voraussetzungen ausgeht. Man stellt sich das literarische Leben im Mittelalter zu „literarisch" in wörtlichem Sinne vor. Gelegenheit, franz. Vorleser zu hören, gab es sicherlich an den großen dt. Höfen, und ein Ritter, der ja kein seßhaftes Leben führte, traf mancherorts auf ausländische Standesgenossen. Wolfram wird es nicht versäumt haben, seine franz. Dichter- und Ritterkollegen nach dem Gral, nach Artus, nach Parzival und seiner Familie auszufragen, und was man ihm berichtete oder aufband, setzte er in sein Werk um. Wir beobachten ja auch da, wo wir die sichere Quelle, Chrétiens *Graal*, haben, wie halbverstandene Auskünfte als Saat in seine Phantasie fielen und an unerwarteter Stelle unerwartete Keime getrieben haben. Nicht anders werden auch Anregungen aus mündlichen Berichten bei ihm gewurzelt und gekeimt haben.

[2] Margaret F. Richey, *Wolfram von Eschenbach and the Paradox of the Chivalrous Life*, in: German Studies presented to L. A. Willoughby, S. 159—170. — W. Mohr, *Parzivals ritterliche Schuld*, Wirkendes Wort X 2, 1951/2, S. 148—160.

Gahmuret und Parzival tragisch auslaufen, auf der Seite von Gawan aber in einer Komödie nach Shakespeares Art, der auch die dunklen Töne nicht fehlen.

Vor allem Clâmidê, den W. mit Recht in diesen Zusammenhang stellt, sieht Wolfram als den vom „Werther"-Fieber seiner Zeit geschüttelten Nachempfindler. Schon im 4. Buch offenbart sich die ganze Haltlosigkeit dieses überkultivierten feinen Herrn; kein Wunder, daß Condwîr-âmûrs sich lieber vom Turm stürzen will als ihm angehören. W. zitiert seine hyperbolische Trauerrede (219, 23ff.), in der er behauptet, die Höllenqualen, die Gott Pontius Pilatus oder Judas zugedacht hätte, sei er bereit zu erdulden, wenn er nur einmal die ihm Entrissene umarmen könnte. Wahrlich, 'such fire of courtly passion is one thing, sentiment is quite another.' Was wirklich daran ist, zeigt sich im 6. Buch, wo Clâmidê zur Kontrastfigur Parzivals wird. Parzival ist von Cundrîens Fluch bis ins Innerste getroffen, die Artusgesellschaft, sogar die vornehme Heidin aus Indien, alle drängen sich herzu um zu trösten und zu helfen. Nur Clâmidê ist so in seine Empfindsamkeit verstrickt, daß sich ihm das fremde Leid sofort in eigne Sentimentalität umsetzt. Er hebt wieder mit einer hyperbolischen Klage an: „Alle Schätze des Grals und des Orient wögen nicht das Herzeleid auf, das Ihr mir vor Pelrapeire angetan habt! — Im übrigen ist hier Frau Cunnewâre, bei der Ihr alles vermögt. Helft mir, daß ihre Minne mir ein wenig von dem ersetzt, was ich durch Euch verlor." Ein Leid, das wirklich bis ins Innerste geht, läßt sich nicht *ergetzen*; die beiden Siguneszenen im 5. und 9. Buch mit ihren Anspielungen auf den *Iwein* zeigen, wie Wolfram darüber dachte![3] — Clâmidê ist eine der interessantesten und „modernsten" Gestalten im *Parzival*. Aber er ist nicht das bewundernswerte Muster eines Ritters, der Hohe Minne in vollendetem Stil lebt, sondern einer, der hohe Minne modisch nachempfindet.

Durch das Verhältnis von Parzival zu Frau Cunnewâre gerät übrigens doch an einer Stelle so etwas wie höfischer Frauendienst in den *Parzival* hinein. Es ist wieder eine sehr einmalige, Wolframische Variante: der Frauendienst ist abgekühlt, von Parzival her mischt sich nichts Erotisches ein, er dient ihr, um ihre Ehre, die um seinetwillen gekränkt wurde, wiederherzustellen; sie möchte anscheinend gern intimer werden, aber Parzival merkt nichts und hält Distanz. Und noch an einer andern, wichtigeren Stelle spielt das Motiv des Frauendienstes hinein, nämlich bei Gahmuret. W. widmet dem Minnekonflikt Gahmurets einen größeren Abschnitt (S. 42—46), wohl den schönsten der ganzen Schrift. Er legt die verschiedenen Aspekte, die sich dort durchkreuzen, auseinander, den Aspekt Gahmurets, der argumentiert und sich selbst etwas vormacht und dann doch, von seiner eigenen „Feen-Art" getrieben, der Gewalt des gegenwärtigen Augenblicks verfällt, und den Aspekt des Hörers der Geschichte, der Gahmurets Verwirrung und Selbsttäuschung durchschaut, ohne daß der Dichter ihn ausdrücklich darauf gestoßen hat. 'It is Gahmuret who earns Wolfram the title of father of modern psychological humor' (S. 44f.). Und doch geht es, wie mir scheint, gleichzeitig um etwas Prinzipielles. Wolfram musiziert auf dem Höhepunkt von Gahmurets Ritterleben eine großartige „Engführung" aller Motive dieses Lebens: Höchste Ehre im Turnier, Tod des Bruders, der Gahmuret zum Landesherrn macht und seinen Aufstieg aus Armut und Heimatlosigkeit zu eigenem Besitz und herrscherlicher Macht vollendet, dazu die drei Minne-Bindungen, auch sie Indizien seines Aufstiegs zu höchsten Ehren. Gahmuret versucht, was auf ihn eindrängt, in einen Ausgleich zu bringen: die Trauer über den gefallenen Bruder und das Glück, das ihm dadurch zufällt, die Ehe mit der Heidin, die Ehe mit der Christin und die Hohe Minne zu der Königin von Frankreich. Es ist ein Ausgleich, der sich für einen kurzen Augenblick als Idee in schwebendem Gleichgewicht hält und dadurch freilich diesem kurzen, strahlenden Ritterleben seinen eigentlichen Sinn gibt. Aber da er es mit Menschen zu tun hat, die menschliche Ansprüche stellen, und nicht mit Figuren eines Spiels, muß er überall etwas schuldig bleiben, ohne doch anders zu können: Belakane, die Heidin, die doch innerlich Christin war (28, 14ff.), stirbt vor Leid, Herzeloyde wird nach seinem frühen Tode die schmerzensreiche Mutter Parzivals

[3] Zum Bedeutungswert von *ergetzen* vgl. W. Mohr in: *Festschrift für Jost Trier*, Meisenheim/Glan 1954, S. 187, 189, 191.

werden, und auch Amphlise begnügt sich nicht mit der Rolle der idealen Fraue einer Hohen Minne, ihre Boten ziehen gekränkt und traurig ohne Abschied von dannen. So geht es eben, wenn die schönen, künstlichen, romanhaften Konstellationen ins Lebensformat umgesetzt werden. Das tut Wolfram hier wie allenthalben, und deshalb geht von dem Werk dieses dichtenden Ritters vor 750 Jahren noch heute Lebenskraft aus. Die Tragikomödie um Gahmuret aber exponiert das spätere Hauptthema um Parzival: daß auch der Strahlendste und Edelste der Welt, für die er da ist, etwas schuldig bleiben oder an ihr schuldig werden muß.

W. hat viel vom Ganzen des *Parzival* gefaßt, wenn er die Dichtung auch nur unter dem einen Gesichtspunkt 'Minne und Liebe im *Parzival*' betrachtet hat. Ich glaube aber, daß auch der religiöse Aspekt, dessen Symbol der Gral ist, noch näher an die Liebes-Thematik herangerückt werden kann. Den Zusammenhang faßt der Dichter in die symbolische Formel 'Condwîr-âmûrs und der Gral'. Zu dieser Formel stimmt nicht ganz, wenn W. meint, daß, 'though Parzival yearns for her as his one and only love, not even his longing for her can deflect him from his single-minded quest of the Grail' (S. 42). Da mischt sich m. E. doch einmal moderne, nicht-Wolframische Psychologie in die Deutung. Was bedeutet also die Formel 'Condwîr-âmûrs und der Gral'? — Wenn Parzival nach seiner Kampfansage an Gott dem Freunde Gawan rät: „orientiere dich *in dîner kampfes zît* nicht auf Gott sondern auf *ein wîp* und ihre *minne*" (332, 9—14), so ist das ein Bekenntnis zum Heidentum. Denn so sieht Wolfram die Heiden: in allem edel und ritterwürdig, nur fehlt ihnen die Orientierung auf den wahren Gott, ihr summum bonum ist die Minne. Mit dieser Einstellung zieht Parzival aus, den Gral zu gewinnen. So ist es auch noch im 9. Buch: Gott ist sein Feind (461, 1—26), der Gral *und sîn selbes wîp* sind das Ziel seiner Sehnsucht (467, 26—30). Da muß er nun aus Trevrizents Worten erfahren, daß er durch seine Orientierung auf das *wîp* — nämlich nicht die Dame der Hohen Minne sondern die geliebte Gattin — auch in der vermeintlichen Gottesferne auf dem Wege zu Gott geblieben ist: *werdet ir erfunden an rehter ê, iu mac zer helle werden wê, diu nôt sol schiere ein ende hân und werdet von banden aldâ verlân mit der gotes helfe al sunder twâl* (468, 5—9). Die nächsten Sätze aber scheinen einen schneidenden Widerspruch zwischen den beiden Orientierungspunkten Parzivals aufzudecken: Sehnsucht nach dem Gral ist Torheit, ist Hybris; keiner kann den Gral erringen, außer wenn er berufen ist. Der Hörer, der das Ende der Geschichte ahnt, weiß aber, daß Trevrizent in diesem zweiten irrt, und er folgert: Wenn die Orientierung von Parzivals Sehnen und Streben auf *sîn selbes wîp* insgeheim ein Weg zu Gott ist, so ist es auch sein unbeirrbares Streben nach dem Gral, ja beide Sehnsüchte gehören zusammen und werden zusammen erfüllt werden. Der Ausgang der Geschichte gibt dieser Ahnung recht, und Trevrizent muß seinen Irrtum von damals einsehen. Mit Psychologie kommt man an dies Parzival-Geheimnis nicht mehr heran, die symbolisch-leitmotivische Formel 'Condwîr-âmûrs und der Gral' zusammen mit dem Verlauf der Geschichte muß andeuten, was da gemeint ist, und doch wird das Gemeinte bis ins tiefste menschlich verständlich. —

Zum Schluß noch ein kurzer Hinweis darauf, daß der Vf. nicht nur für die Menschen der Geschichten, die er behandelt, sondern auch für ihre Verwicklungen den rechten Blick hat. In der 11. Anmerkung seines *Parzival*-Kapitels legt er die Verwicklungen des großen Komödienfinales auf Joflanze so auseinander, wie ein Musikkenner die thematische Arbeit einer Sonatendurchführung analysieren würde. Er setzt dabei von seinen Lesern voraus, daß sich ihnen ästhetische Werte wie Verhüllung, Verknüpfung, Engführung der Motive u. ähnl. unmittelbar in menschlichen „Sinn" umsetzen, ohne daß ihnen ausdrücklich gesagt wird, worin der „Sinn" liege. Ich finde, das ist die richtige Art, mit einem Kunstwerk umzugehen. — Und schließlich hat es mir wohlgetan, auf Englisch über den *Parzival* zu lesen. Diese kühle, Abstand haltende, ironische und doch menschlich warme Sprache sticht erfreulich ab gegen mancherlei abstrakt-unmenschliches Literatendeutsch, an dem unsere Studenten sich den Geschmack verderben, und das man ihnen oft mühsam austreiben muß.

Kiel Wolfgang Mohr

Guillaume de Lorris, Der Rosenroman. Übersetzt und eingeleitet von Gustav Ineichen, mit einem Vorwort von Wolfgang Stammler. (Philologische Studien und Quellen), Berlin 1956, Erich Schmidt Verlag, 86 S.

Eine Übersetzung des *Roman de la Rose* wird von allen denen begrüßt werden, die die abendländischen Literaturen des Mittelalters als im Grunde eine Literatur in der Kommunikation verschiedener Sprachen zu betrachten und zu begreifen suchen. Doch auch die speziellen Freunde und Liebhaber der mittelhochdeutschen Dichtung werden „eines der einflußreichsten und folgenschwersten Denkmäler der französischen Literatur überhaupt“[1] in seiner Umkleidung in ein deutsches Sprachgewand mit wohlwollender Aufmerksamkeit entgegennehmen. Denn bis auf den heutigen Tag ist der Rosenroman im germanistischen Milieu zwar dem Namen nach nicht ganz unbekannt, näherer Kenntnis aber weithin verschlossen geblieben. Bereits vor längerer Zeit haben Friedrich Ranke[2] und Heinrich Niewöhner[3] darauf hingewiesen, daß die Kenntnis des Rosenromans für das Verständnis literarischer Spätformen des Mittelhochdeutschen unerläßlich ist. Durch die Übersetzung, so darf man erwarten, ist der Weg dafür geebnet worden, daß längst fällige literarhistorische Forderungen ihrer Erfüllung nunmehr nähergerückt sind. Nutzen und Notwendigkeit einer neuen Übersetzung des *Roman de la Rose* ins Deutsche sind unbestritten; Übersetzer und Herausgeber können für ihre Initiative und die Mühe, die dabei ins Werk gesetzt wurden, uneingeschränkten Dankes sicher sein.

Die Absichten der Übersetzung, soweit sie über die bloße Bekanntmachung eines exquisiten Stückes fremdsprachiger Literatur hinausgehen, hat Wolfgang Stammler in einer Vorrede dargelegt: Sie möchte, stellvertretend für das Original, insbesondere den des Altfranzösischen nicht mächtigen Germanisten und Kunsthistoriker dazu anregen, den Einfluß des Rosenromans auf die deutsche Literatur, auf die Buchmalerei und die bildenden Künste des späteren Mittelalters eingehender zu untersuchen, und „dazu beitragen, allegorisches Denken im allgemeinen“ als eine der „ältesten Denkformen der Menschheit“ einer größeren Leserschaft nahezubringen.

Gustav Ineichen als Übersetzer hat sich von der Absicht leiten lassen, „mit den Mitteln einfacher Prosa sich möglichst nahe am altfranzösischen Text zu halten und eine Kollation mit demselben stets zu ermöglichen“ (S. 22). Mit solcher Zielsetzung und Zweckbestimmung unterwirft er sich Arbeitsprinzipien, die in einer Schriftenreihe ‘Philologische Studien und Quellen’ notwendigerweise Geltung haben müssen. Zwischen der Skylla wortwörtlichen Übersetzens und der Charybdis freierer Nachgestaltung im allgemeinen geschickt und mit einigem Glück manövrierend, legt er als Ergebnis redlicher Bemühung eine Übersetzung vor, die der Forderung der Wort- und Werktreue naturgemäß stark verpflichtet ist.

Seine Einleitung gibt dem Leser die allernotwendigsten positiven Anhaltspunkte für die literarhistorische Einordnung des Romans in die Hand. Sie widmet sich sodann dem Hauptgeschäft der Einführung in das literarische Werk. Damit füllt sie in einer Weise, die einer revueartigen Inhaltsangabe gleichkommt, über die Hälfte des dem Autor verfügbaren Raumes an, ohne etwas zu bringen, was auch dem uneingeweihten Leser durch die Lektüre der nachfolgenden Übersetzung nicht von allein deutlich würde. Der Rest zerfließt in dem rasch wechselnden Auf- und Abklingen flüchtig angeschlagener Themen, zwischen denen man eine Harmonie vergebens herzustellen sucht — Töne eines Orchesters, das zwischen zwei Konzertstücken die Instrumente nachstimmt, während der Dirigent vom Pult abgetreten ist.

[1] K. R. v. Ettmayer, *Der Rosenroman (I. Teil). Stilistische, grammatische und literarhistorische Erläuterungen zum Studium und zur Privatlektüre des Textes.* Heidelberg 1919, S. 1.

[2] *Zur Rolle der Minneallegorie in der deutschen Dichtung des ausgehnden Mittelalters.* Festschrift Th. Siebs, Breslau 1933, S. 212, Anm. 2.

[3] Artikel *Minnereden und -allegorien* im Verfasserlexikon, Bd. III, Berlin/Leipzig 1943, Sp. 405 u. 412.

Auch eine Einleitung, die sich auf fünfzehn Seiten Platz beschränken muß, kann Fülle und Tiefe haben. Sie könnte, was die Fülle angeht, zeigen, wie aus dem geistigen und literarischen Aufschwung des 12. Jahrhunderts das Höfische und das Allegorische herausgewachsen sind, die sich im Rosenroman des Guillaume de Lorris zu ihrer fruchtbarsten Symbiose verbinden: aus dem aufblühenden artes-Studium, aus der Schule von Chartres im besonderen, aus den Gestaltungen einzelner Gelehrter und Literaten, wie Alanus de Insulis oder Andreas Capellanus. Sie würde dabei etwas spüren lassen können von jenem „Geist des unruhig und leidenschaftlich suchenden zwölften Jahrhunderts"[4], von dem ein Kenner wie Edmond Faral behauptet hat: „Es gibt nicht einen Begriff, nicht ein Prinzip, von dem die französische Literatur des 13. Jahrhunderts gezehrt hat, das seinen Ursprung nicht in der lateinischen Literatur des 12. Jahrhunderts gehabt hätte."[5]

Sie könnte in die mittelalterliche Weise allegorischen Darstellens und allegorischer Interpretation einführen und würde in der Analyse höfischen Geistes und höfischer Stilformen eine ebenso notwendige wie dem Leser nützliche Aufgabe finden. Die vorliegende hat dies großenteils versäumt. „Die Geliebte ist ein *saintuaire* (2536, 2727)", berichtet sie in ihrem thematischen Aufriß. Aber welche Profanierung des Heiligen (oder Sakralisierung des Weltlichen?) es bedeutet, die irdische Geliebte ein *sanctuarium* zu nennen, einen Gegenstand größter Heiligkeit und religiöser Verehrung, einen Gegenstand, der in einem Verhältnis unmittelbar zu Gott steht, — ein solches Kardinalproblem rührt sie nicht an.

Eine Einleitung, immer ihres Zweckes eingedenk, den Leser auf den Geist und die Formenwelt ihres Gegenstandes vorzubreiten, würde sich zu allererst mit den schriftlich vorliegenden Bemühungen anderer um die Erfassung dieses Gegenstands bekannt und deren Bestes sich zu eigen machen. Die vorliegende Einleitung zählt in den Fußnoten eine wenn nicht lückenlose, so doch stattliche Reihe solcher Bemühungen auf, wie man sie bis auf einige Arbeiten jüngsten Datums auch in Bossuats bibliographischem Handbuch findet; aber wie viel von ihrem Besten ist in sie eingegangen? Und wo sind die Namen von Johan Huizinga[6] und C. S. Lewis[7], die bei Bossuat unter der Rubrik 'Rosenroman' nicht verzeichnet sind und die doch mit das Feinste und Gültigste zur höfischen Allegorie gesagt haben? Auch das Kapitel über den Rosenroman in Hans H. Glunz', *Literarästhetik des europäischen Mittelalters*, Frankfurt 1937, S. 301—314, hätte eine Erwähnung verdient. Die Einleitung zu einer Übersetzung würde schließlich mit dem schuldigen Respekt auch vor dem Verfrühten, dem Dilettantischen und heute Unzulänglichen die vor ihr unternommenen Übersetzungsversuche zu nennen und zu Rate zu ziehen haben. Doch weder der alten Versübertragung von 1839[8] noch ihrer aufgefrischten Fassung von 1921[9] ist auch nur Erwähnung getan, so daß der Leser ex silentio leicht der Annahme verfallen könnte,

[4] J. Huizinga, *Über die Verknüpfung des Poetischen mit dem Theologischen bei Alanus de Insulis*, Mededeelingen der Koninklijke Akademie van wetenschappen te Amsterdam, afdeeling letterkunde, deel 74, serie B, nr 6. Amsterdam 1932, S. 13.

[5] *Le Roman de la Rose et la pensée française au XIIIe siècle.* Revue des deux Mondes, Paris. 15 sept. 1926, p. 434.

[6] *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden.* 6. Aufl. Stuttgart 1952, bes. Kap. VIII, S. 111—124. Weiterhin auch die bereits zitierte Abhandlung über Alanus von Lille. Und schließlich finden sich in seinem *Homo ludens, Versuch einer Bestimmung des Spielelements der Kultur*, 4. Aufl. Wien-Basel-Brüssel-Köln 1949, wertvolle Bemerkungen über das Allegorische ebenso wie über das Höfische.

[7] *The Allegory of Love. A study in medieval tradition.* 7th print. London 1953, chapt. I, II u. insbes. III, p. 112—156.

[8] *Das Gedicht von der Rose.* Aus dem Altfranzösischen des Guillaume de Lorris übersetzt von Heinrich Fährmann. Mit einem Vorwort eingeführt von Fr. H. v. d. Hagen, Berlin 1839.

[9] *Guillaume de Lorris, Der Roman von der Rose.* Übersetzt von Heinrich Fährmann, neu bearbeitet von Joseph Gregor, den erläuternden Text schrieb Emil Winkler. (Erstausgaben und Neudrucke des 'Museion', Bd. 1), Wien-Prag-Leipzig 1921.

ihm sei hier eine erstmalige deutsche Übersetzung des Rosenromans in die Hand gegeben. Und was den Übersetzer selbst betrifft, so würde ein gelegentliches Anfragen bei seinen Vorgängern ihm und seiner Arbeit nicht zum Nachteil gewesen sein.

Die Übersetzung bestätigt im ganzen den Eindruck, den man aus der Einleitung gewonnen hat: daß mit Frische und Unbekümmertheit und unbelastet von Problemen ans Werk gegangen wurde. Doch so viel Sympathie man dieser Art des Übersetzens entgegenzubringen bereit ist, sie hat eine Grenze dort, wo die Frische zur Unzulänglichkeit und das Unbekümmerte zur Fahrlässigkeit wird. Die Übersetzung hat sich nicht immer gehütet, diese Grenze zu überschreiten, und es ist darum nötig, eine größere Anzahl von Korrekturen nachträglich anzubringen.

Sie betreffen in erster Linie das sachliche Detail, zu dem der Übersetzer bisweilen in einem lieblosen und unglücklichen Verhältnis steht. Daß ein junger Mann sich beim Ausgehen seine „Ärmel in der Form einer Traube" näht, ist doch eine merkwürdige Art, an seine Kleidung den letzten Schliff zu legen. *Cousant mes manches a videle* (v. 98) muß dagegen heißen: 'Meine Ärmel mit Bändern [in Zickzackform] zuschnürend'. Ernest Langlois ist diesem modischen Detail seinerzeit nachgegangen und hat herausgefunden, daß zu Guillaumes de Lorris Zeiten „die Ärmel zugeschnürt wurden wie heutzutage ein Korsett"[10]. Demzufolge muß es später beim Auftreten der *Oiseuse* dann auch heißen: 'Gut und schön und eng hatte sie beide Ärmel geschnürt' (v. 560/1: *bien e bel e estroitement / ot andeus cousues ses manches*), nicht wie in der Übersetzung: „Die beiden Ärmel ihres Kleides schmiegten sich eng an ihre Arme und waren kunstvoll genäht". Besser ist diese Eigenheit höfischer Mode getroffen in der Vorschrift: „Knüpfe Deine Manschetten eng!" (v. 2169: *cous tes manches*). Aber 'knüpfen' erinnert zu sehr an 'Knöpfe', und Knöpfe am Ärmel waren damals noch nicht Mode; auf bildlichen Darstellungen sind sie erst vom 14. Jahrhundert ab zu sehen[11].

Die Gürtelschnalle der *Richece* war nicht „mit einem Diamanten besetzt", sondern bestand ganz massiv 'aus einem Stein' (v. 1069: *la bocle d'une pierre fu*). Auch daß sie in ihrem Haar „eine goldene Spange" trug, stimmt nicht; es war 'ein goldener Reif' (v. 1088: *un cercle d'or*), derselbe, der in v. 1100 noch einmal auftaucht, wo gesagt wird, daß 'ein Karfunkel in den Reif eingelassen war' (*une escarbocle ou cercle assise*). Der Übersetzer führt den *cercle* als einen „Ring" erst hier ein und schreibt darum irrtümlich: „Sie trug auch einen Karfunkel, der mit großem Geschick in einen Ring gefaßt war". Ein *fermal* (v. 1169, 3435) ist kein „Brusttuch", sondern eine Schließspange, die von Damen über der Brust getragen wird, und ein *treçoer doré* (v. 3434) ist ein golddurchwirktes Band, das sie in ihr Haar einflechten, keine „goldene Krone". Gleich der mhd. *wimpel* (auch mask.)[12] ist die *guimple* (v. 3564) ein um Kopf und Hals geschlungenes Tuch, das höfische Damen sich notfalls vor das Gesicht decken als Schutz gegen Staub und Sonnenbrand — und wenn sie aus bestimmten Gründen nicht erkannt sein wollen (vgl. Chrétiens *Erec* v. 3979/84). Eine *guimple* bezeichnet aber so wenig eine „Haube", wie eine *sorquenie* (v. 1210, 1218, 1220/1), im Roman das spezifische Gewand der *Franchise*, ein „Unterkleid" meint (vgl. den Wortbestandteil *sor-*).

Einige Versehen und Verwechslungen: Mit den *flors vermeilles* (v. 1405) sind natürlich rote Blumen gemeint, nicht „blaue"; *pain d'orge* (v. 2613), kümmerliche Nahrung der Eingekerkerten, ist kein „Roggenbrot", sondern Gerstenbrot; bei der *dame ou damoisele* (v. 1827) handelt es sich selbstverständlich um 'Dame oder Fräulein', nicht um „Mädchen und Jünglinge". *En cent leus* (v. 3036) heißt 'an hundert Orten', nicht „über hundert Meilen"; in solcher Wiedergabe liegt eine Verwechslung von *leu*, m. 'Ort' und *live*, f. (nfrz. *lieue*) 'Meile' vor. Gleichfalls auf Verwechslung (mit nfrz. *exaucer* 'erhören') beruht die unrichtige Übersetzung: „Nie wird man auf ihn

[10] *Anc. franç. vizele.* Romania 33 (1904), p. 407. Vgl. den Hinweis darauf in der Edition II, 296.

[11] Siehe die Abbildungen (Bd. III) und die Bildbeschreibungen in Raymond Koechlin, *Les ivoires gothiques français*, 3 vol. Paris 1924.

[12] Siehe auch (mit Belegen) Alwin Schultz, *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger*, 2. Aufl. Leipzig 1889, Bd. 1, S. 238.

[den Armen] hören". Es muß heißen: 'Er wird weder geliebt noch erhöht' [d.h. nicht aus seinem Elend herausgezogen] (v. 462: *n'il n'est amez ne essauciez*). In v. 4011 ist dem Übersetzer eine Verwechslung von *aïmant* 'Diamant' (an dem die Härte und Unnachgiebigkeit dem Mittelalter wichtiger sind als seine Kostbarkeit) mit *amant* 'Liebender' unterlaufen, und die ganze Stelle, die auch sonst nicht einwandfrei wiedergegeben ist, lautet richtig: 'Und wenn sie [*Jalousie*] Euch äußerlich züchtigt, so habt im Innern ein Herz von Diamant gegen ihre Züchtigung' (v. 4010/2: *e s'el vos chastie defors, / aiez dedenz cuer d'aïmant / encontre son chastiement*). Die Übersetzung sagt statt dessen: „Und wenn sie Euch bestraft, behaltet das Herz eines Liebenden, ihrer Strafe zum Trotz". Eine Verwechslung von *despiece* (v. 2650) mit *despit* (3. Sg. Ind. Präs. von *despire* 'verachten') hat dazu geführt, daß jene Verbalform irrig als „(er) verachtet" wiedergegeben wurde. *Despiece* gehört dagegen zu *despecier*, das eine in den südwestfrz. Mundarten und im französischen Dialekt heimische Variante des allgemeineren *depecier* 'zerstückeln' darstellt.

Unter den *carriaus tailleïz* der Minneburg (v. 3807) sind keineswegs „Backsteine" zu verstehen, wohl aber 'behauene Quader'; und v. 3859 heißt richtig übersetzt 'daß Rüstung nicht widerstehen kann' (*qu'armeüre ne puet tenir*) statt „daß keine anderen Waffen mehr Platz finden würden". Daß *entroblier* (v. 2285) irrtümlich mit „zusammenbrechen" (statt 'vergessen') wiedergegeben wird, hat den unerlaubten Zusatz „einem Toten ähnlich" zur Folge, der am Text keinerlei Anhalt findet und zudem sinnwidrig ist. Auch das *entroblié* des v. 4054 ist kein „verstoßen", sondern ein 'vergessen'. Eine 'Gefahr, die zur doppelten Größe angewachsen war' (v. 1722: *le perill qui fu doblez*), ist noch lange keine „Gefahr, die ich bestanden hatte". *Son cors a martire ofrir* (v. 2623) heißt nicht „sein Herz opfern"; korrekt wäre es zu übersetzen mit 'seinen Körper dem Martyrium aussetzen'. In ähnlicher Weise wie hier ist *cors* 'Körper' noch mehrfach (v. 3481, 3774) mit „Herz" (*cuer*) übersetzt worden.

Es ist sprachlich und sachlich unberechtigt, zu verdolmetschen, daß *Bel Acueil* den Liebenden „enttäuschte"; wohl aber kann in einer bestimmten Situation die Rede davon sein, daß er 'ihm fehlte' (v. 3302: *quant Bel Acueil li est failliz*). Das kräftige Wort des *vilain Dangier*: 'Lieber wollte ich von zwei Spießen mitten durch den Leib gerammt werden' (v. 3744/5: *miauz amasse de deus espiez / estre feruz par mi le cors*), das die bäurische und grobschlächtige Art des Sprechenden kennzeichnen soll, darf nicht in beinahe höfische Redeweise umstilisiert werden: „Ich würde es vorziehen, meinen Körper von zwei Schwertern zerteilen zu lassen" — auch schon deshalb nicht, weil der Spieß (*espié*) als Waffe für den *vilain* typisch ist, während das Schwert dem Ritter vorbehalten sein sollte. Die Unaufrichtigkeit und Intriganz der *losengiers* ist von Guillaume de Lorris durch 'sie salben jedermann durch Worte' (v. 1041: *tot le mont par parole oignent*) ausgedrückt; dies ist etwas ganz anderes als „ergehen sich in schlüpfrigen Reden", wie die Übersetzung unzutreffend angibt.

Toz li maigres dou cul lor tremble (v. 3646) — zugegeben: es ist fatal für einen Übersetzer, auf einen solchen Satz zu stoßen, und niemand wird darauf bestehen, die Drastik dieser Stelle in einer wortwörtlichen deutschen Wiedergabe vorgesetzt zu bekommen. Aber muß man vor dem Unverblümten denn gleich bis zum entgegengesetzten Körperteil zurückweichen: „Ihre Halsadern zitterten"? Es liegt doch keine Verwechslung mit *col* 'Hals' vor? Oder hat man der Lesart der Hs. C — begreiflicherweise zieren sich viele Schreiber an dieser Stelle — hier ausnahmsweise und verschämt den Vorzug gegeben?

Ähnliches Sich-Zieren, Scheu vor dem Konkreten, Zurückweichen vor dem Detail lassen sich in der Übersetzung noch öfter beobachten. 'Aber schminke dich nicht, und lege kein Kirschrot auf!' lautet ein *praeceptum Amoris* an den männlichen Liebhaber — „verwende jedoch keine Schönheitsmittel!" so gibt die Übersetzung das afrz. *mais ne te farde ne ne guigne* (v. 2170) wieder. Ähnliche Feststellung bei *Oiseuse*: „Sie verwendete keine Schönheitsmittel" — im Text v. 1004: *ne fu fardee ne guigniee*[13]. Zögern vor der *langue punaise* (v. 3518), der 'stinkenden Zunge', die

[13] *Guigniee*, für das Langlois' Glossar kein genaueres Übersetzungswort angibt, nach Godefroy II, 383 u. IX, 737 zu *guigne* gehörig: 'Kirsche von dunkelroter Farbe'.

artig in eine „spitze Zunge" umgewandelt wird. Zweifelhafte Galanterie einer gewissen Kategorie von Frauen gegenüber, die die Übersetzung „verführerisch" nennt, während der Text sie als *pute* (v. 3905) bezeichnet. Furcht vor dem Eindeutigen: ‘Sie lag nie bei ihm’ (v. 2843: *onques a lui . . . ne jut*) wird schamhaft zu: sie wollte „sich nie mit ihm verbinden". Prüderie ist ebenso wenig das richtige Benehmen im Umgang mit höfischen Texten, wie Lüsternheit es wäre. Die Drastik und Grobschlächtigkeit des Unhöfischen ist ein notwendiges Kontrastmittel höfischer Selbstdarstellung; man verfälscht das eine nicht, ohne zugleich das andere zu entstellen.

An einer Stelle des Romans vergleicht Guillaume de Lorris die Stimmen der Vögel im Garten mit dem „Gesang der Sirenen des Meeres, die ja ihrer hellen und klaren Stimmen wegen so genannt werden". Diese Übersetzung reicht nicht aus, um den Leser eine typisch mittelalterliche Wortetymologie erkennen zu lassen, die der Text hier enthält: *por lor voiz qu'eles ont saines / e series, ont non sereines* (v. 673/4). Der Autor hat also, was nur der Originaltext verständlich machen kann, aus den Femininformen der Adjektive *seri(e)* ‘klar’ und *sain(e)* ‘hell’ das Nomen *sereine* zusammenetymologisiert und seine Worterklärung demgemäß vorgetragen[14]. Immerhin hatte es Fährmann als Übersetzer seinerzeit für notwendig erachtet, seine Leser in einer Fußnote (S. 31) auf „das seltsame Wortspiel des alten Dichters", das dieser mit dem Namen der Sirenen trieb, wenigstens hinzuweisen.

Im allgemeinen ist die Übersetzung in sympathischer Weise darauf bedacht gewesen, beim Wort zu bleiben. Größere Freiheiten hat sie sich lediglich in der Behandlung der Syntax des altfranzösischen Dichters gestattet, Freiheiten, die man unter den Kategorien ‘Kontrahierung’ (des Weitschweifigen und Sinnähnlichen) und ‘parataktische Gliederung’ (an Stelle der im Rosenroman bevorzugten Hypotaxe) großenteils zusammenfassen könnte. Der Übersetzer glaubt sich berechtigt, die häufig gebrauchte „binomische Ausdrucksweise" des Rosenroman-Autors, d.h. synonyme oder quasisynonyme Fügungen in eingliedrige Satzteile zu komprimieren und dadurch lange Sätze zu kürzeren Gebilden zusammenzudrängen. Dies kommt der Deutlichkeit und Überschaubarkeit der Übersetzung zwar allermeist zugute; aber andererseits geht dadurch eine syntaktisch-stilistische Eigenheit verloren, die Kunstprinzip der gesamten höfischen Romanliteratur ist.

Die Furcht vor der tatsächlichen oder vom Übersetzer nur angenommenen „Binomik" sowie das Bestreben, vielfach verschränkte und verschlungene Satzgefüge in ein kunstloseres Nebeneinander aufzulösen, führt mitunter zu einem Purismus, der die Arabeske, das Dekorative, das Ausschwingen der Sprache als überflüssige Staffage leichten Herzens zu opfern bereit ist. Die Übersetzung wird dadurch kurzatmiger, härter und kompakter als der Text, von dem ganze Verse als inhaltlich nichtssagend und darum überflüssig auf der Strecke bleiben (80, 595, 618, 1353/4, 1902, 2281, 2874/5, die wichtige Einschränkung in 2930, 3053). Und sie büßt jenen liebenswürdigen Anflug höfischer Sprachtändelei ein, wenn beispielsweise der in solcher Art von Dichtung ebenfalls so beliebte „negative Turnus" in das platte „positiv" gewendet wird. ‘Es ist kein Baum, der Frucht trägt — sofern er nicht ein häßlicher Baum ist —, von dem es da nicht einen oder zwei oder — mag sein — noch mehr gäbe’ (v. 1326/9: *il n'est nus arbres qui fruit charge, / se n'est aucuns arbres hisdeus, / don il n'i ait ou un ou deus / ou vergier, ou plus, se devient*). Die Übersetzung hat diesen gewiß verspielten Satz seiner charakteristischen Negationen entkleidet, und so steht er da in positiver Nacktheit: „Keine nutzlosen Bäume waren im Garten zu finden, aber zwei oder mehr von allen jenen, die Früchte tragen." An solchen Stellen, die nicht selten sind, ist der lobenswerte und stellenweise wirkungsvolle Vorsatz, „mit den Mitteln einfacher Prosa" zu übersetzen, in eine Simplifizierung der Syntax und des Sprachstils umgeschlagen. Und wer von denen, die sich der Übersetzung anvertrauen, wird Edmond Faral Beifall spenden, wenn er über den Stil des Guillaume de Lorris sagt: „Seine sehr gepflegte Sprachkultur ist bis

[14] Eine selbst für das Mittelalter seltsame und abwegige Erklärung übrigens, an der Edmond Faral in seiner großen Untersuchung, der er den charmanten Titel *La queue de poisson des sirènes* gab, achtlos vorüberging, Romania 74 (1953), p. 433—506.

zu dem Punkt getrieben — aber nur bis zu dem Punkt, wo sie Raffinement ist, ohne bereits Preziosität zu sein"?[15]

Einige Mißverständnisse syntaktischer Konstruktionen sind richtigzustellen wenigstens da, wo der Autor nicht Gleichgültiges zu sagen hat. Falsch ist, zu übersetzen: „Es liegt mir nichts an einem vornehmen Mann, der unschöne und eklige Dinge erzählt". Dafür muß es heißen: 'Ich halte nicht für höfisch einen Mann, der Schmutziges und Häßliches beim Namen nennt' (v. 2113/4: *je ne tieng pas a cortois ome / qui orde chose e laide nome*). Auch eine andere Sentenz, die für die Mentalität höfischen Rittertums charakteristisch ist, bedarf in der Übersetzung einer Korrektur: 'Höfischkeit ist, daß man dem hilft, dem man überlegen ist' (v. 3281/2: *cortoisie est que l'en secueure / celui don l'en est au deseure*), statt: „Höfische Sitte gebietet, jenen zu helfen, die im Unglück sind".

Vom Dasein im *hortus conclusus* der Minne sagt die Übersetzung: „Wer könnte sich schöneres wünschen als ein solches Leben!" Der Text bietet diesen Wortlaut: 'Wer solches Leben haben könnte, würde besseres gern entbehren' (v. 1297/8: *qui autel vie avoir porroit / de meillor bien se soferroit*). Daß mit diesem 'besseren Leben', auf das der Dichter zu verzichten bereit ist, sofern er nur das paradiesische Dasein irdischer Minne kennenlernen darf, tatsächlich die Glückseligkeit des himmlischen Paradieses gemeint ist, bestätigen die folgenden beiden Verse: 'Denn es gibt kein größeres Paradies (d.h. kein paradiesischeres Dasein), als eine Freundin nach seinem Wunsch zu haben' (*qu'il n'est nus graindres parevis / d'avoir amie a son devis*). Auch hier geht die Übersetzung über den Hintersinn der Worte hinweg: „Im Paradies gibt es kein größeres Glück, als eine willfährige Freundin zu besitzen". Dem Leser muß entgehen, daß hier in dezenter Weise die gleiche Absage an die ewige Seligkeit ausgedrückt ist, wie sie etwa um diese Zeit in schneidend scharfen Worten der junge Aucassin in der berühmten *Chantefable* (VIII. Abschnitt) ausspricht.

Gänzlich verkannt ist der heilbringende Anblick der Geliebten, die den Augen des Liebenden als ein *saintuaire precieus* von Gott selbst vorgeführt wird: 'Den Tag, an dem sie es schauen können, soll ihnen kein Unheil zustoßen' (v. 2729/30: *le jor qu'il le pueent veoir / ne lor doit mie mescheoir*). Dagegen die Übersetzung, über diese wichtige Analogie zu der 'heilbringenden Schau' religiöser Heiligtümer hinwegschreitend: „Und es ist ihnen auch nicht unangenehm, dasselbe des Tags betrachten zu können".

Schließlich sei noch auf syntaktische Versehen in v. 1121/6, 1627/9, 1644/5, 2605/7, 3187/8, 3682 hingewiesen, die in extenso richtigzustellen, zu viel Platz füllen würde. Während der Stil Guillaumes de Lorris durch und durch unpathetisch ist, ist dem Übersetzer unangemessenes Pathos in die Feder geflossen z.B. bei der Wiedergabe von v. 1586 und 2644. In v. 103/4 und 1318 der Übersetzung ist das Moment des Besinnlichen zu tilgen, weil es am Text keine Stütze hat.

Der *Roman de la Rose* will nach der programmatisch ausgesprochenen Absicht seines Verfassers (v. 37/8) eine höfische Liebeskunst in der Form eines allegorischen Romans sein. Selbstverständlich ist die Übersetzung darauf bedacht gewesen, das allegorische und das höfische Element als das Wesentliche des Romans mit größtmöglicher Sorgfalt und Treue wiederzugeben. Einige Überdeutlichkeiten einerseits und eine Anzahl Undeutlichkeiten andererseits, die sich im Eifer des Dolmetschens eingestellt haben, mögen auf das gebührende Maß zurechtgerückt werden.

Es macht den Reiz eines großen Teils der allegorischen Personen des Romans aus, daß ihre Namen — und ihr Name 'bedeutet' ihr Wesen — vieldeutig und für uns Heutige unbestimmbar sind. Für das höfische Publikum bedeuteten diese Namen eine Art Reizwörter, deren jedes eine ganze Schar von Vorstellungen, Nebenbedeutungen und Anspielungen hervorrief, die sich darunter versteckt hielten. Solche Namen, wenn sie ihre eigentümliche Vieldeutigkeit nicht verlieren wollen, müssen unübersetzt bleiben; denn sie sind unübersetzbar in mehrfacher Hinsicht. Die in ihrem Sinn verengten Worte der Sprache unserer späteren und andersartigen Zeit erweisen sich als nicht mehr spannfähig genug für eine ganze Skala von Bedeutungsnüancen, die von den alten

[15] Revue des deux Mondes, Paris, 15 sept. 1926, p. 434.

Bezeichnungen mühelos noch umschlossen wurden. Es klingt zu eindeutig und zu direkt, wenn *Sire Deduit* als „Herr Sinnengenuß" vorgestellt wird und *Dame Cortoisie* als „Frau Höflichkeit" in Szene tritt, zu sehr nach Tugendspiegel und bürgerlichem Katechismus. Die Übersetzung hätte sich hier vor dem Eindeutschen bescheiden sollen; doch sie versuchte es, und es mußte ihr mißlingen.

Dies sind unvermeidliche Ergebnisse solchen Übersetzens, das wider bessere Einsicht (S. 23) seine Grenzen mißachtet: Sprachlich-allegorische Zwitterbildungen wie „Frau Geiz" (S. 28), „Dame Reichtum" (S. 39), „Frau Mitleid" (S. 73) für traditionelle Figuren, die dem Mittelalter mit weiblichem Namen und demzufolge auch in weiblicher Gestalt bekannt waren. Hybride und dazu umständliche Floskeln wie diese: „In der Mitte erblickte ich ein Weib, das den Haß darstellte", wo im Text einfach gesagt ist: 'In der Mitte sah ich *Haïne*' (v. 139: *enz en le mileu vi Haïne*). Unfreiwillige Komik: „Die Aufrichtigkeit war im Unterkleid" (v. 1210).

Anderswo Mangel an der notwendigen Treffsicherheit in der Verdeutschung allegorischer Namen: Es ist weder vom Sprachlichen noch vom Sachlichen her einzusehen, wieso *Novel Penser* (v. 968) die „Besessenheit" der Liebe bedeuten soll. *Novel Penser* dürfte viel eher das Gedenken schon wieder an eine neue Geliebte, die Unbeständigkeit in der Liebe also, ausdrücken. Und was *Dangier* betrifft, den häßlichen, schwarzen, widerborstigen *vilain* (v. 2922/4), so ist er als die Verkörperung der äußeren Widrigkeiten aufzufassen, die die Liebe zu überwinden hat, um zu ihrem Gegenstand zu gelangen[16]. Ihn aber, den einzigen Wildling im kultivierten Garten der Liebe, den einzigen Ungebärdigen im Zirkel der schönen Gebärden, mit dem sanften Namen „Verzicht" (S. 66ff.) oder gar „Entsagung" (S. 16) zu benennen, stimmt zu keinem Zug seiner Physiognomie, die der Rosenroman doch drastisch genug hervorkehrt.

Besonders am Beispiel der *Oiseuse*, der Lieblingsgestalt des Dichters, zeigt sich, wie die Schwere unglücklich ausgewählten deutschen Sprachmaterials die Leichtfüßigkeit der Allegorie fesseln kann. Schon der Name „Sorglosigkeit" will wegen der gewichtigen Abstraktbildung auf *-heit* schlecht zu ihr passen; zudem charakterisiert sie ihr Übersetzungsname zu einseitig. Weiterhin kommt ihre Leichtlebigkeit in der deutschen Version zu wenig zum Vorschein. Sie trug „eine Krone aus frischen Rosen" — zu würdig! es war nur 'ein ganz frischer Kranz von Rosen' (v. 555: *un chapel de roses tot frois*). Sie hatte weiße Handschuhe übergestreift, „um zu verhindern, daß ihre feinen Hände sich beschmutzten" — viel aparter! 'Damit ihre weißen Hände [an der Luft und in der Sonne] nicht bräunten' (v. 562/3: *que ses mains blanches / ne halassent*). Und „daß sie nicht in Not lebte" — zu schweres Geschütz! 'Daß es wenig gab, worum sie sich zu kümmern hatte' (v. 567: *qu'ele estoit poi embesoigniee*). „Ihr ganzes Tagwerk bestand darin, sich säuberlich zu kämmen, sich gut zu kleiden und zu pflegen" — solcher Tonfall klingt zu streng, beinahe moralisch verwerfend, während es doch im Text viel unbekümmerter und ein wenig kapriziös heißt: 'Wenn sie sich fein gekämmt hatte und schön geschmückt und hergerichtet, — schon hatte sie ihr Tagewerk getan' (v. 568/70: *quant ele s'estoit bien pigniee, / e bien paree e atornee, / ele avoit faite sa jornee*). Auch das Folgende klingt in der Übersetzung zu spröde und läßt dort einen abschätzigen, insgeheim mißbilligenden Unterton hören, der ein wenig das Bild der *Luxuria* heraufbeschwört[17].

Es gibt Stellen, an denen auch dem aufmerksamen Leser kaum deutlich werden kann, daß er einer allegorischen Figur begegnet, weil diese Figur in der deutschen Übersetzung nicht genügend gekennzeichnet ist. Wer würde aus ihr ohne weiteres erkennen, daß er jedesmal, wo er „die

[16] Vgl. K. R. v. Ettmayer, S. 36. F. Godefroy II, 420.

[17] Mit der *Oiseuse*, ins Höfische und Gefällige umstilisiert, übrigens viel Gemeinsames hat. Vgl. die Wiedergabe eines Glasgemäldes von Notre-Dame de Paris aus dem 13. Jh. bei Emile Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, 7e éd. Paris 1931, p. 117, das *Luxuria* — mit Kamm und Spiegel als charakteristischen Attributen — in ähnlicher Darstellung zeigt, wie v. 568/70 des Rosenromans sie beschreiben. Dazu die Angaben E. Mâles p. 120/1 über *Luxure sous les traits d'une courtisane.*

Natur" liest (v. 1433, 1661, 1663, 2987), es mit *Natura* zu tun hat, jener weltgebärenden Göttin altheidnischer Abstammung, die seit der Naturgeschichte des jüngeren Plinius durch die Literatur geistert, die sodann — *soigneusement baptisée* (E. Gilson) — seit dem 12. Jahrhundert als *Dei proles genetrixque rerum* (Alanus de Insulis) in verschiedenen Literaturen ihr werktätig-frommes Wesen treibt und die schließlich in dem Variété modern-romanistischer Toposforschung in der Starrolle „Natur als Bildnerin des schönen Menschen" (E. R. Curtius) auftritt? Der Übersetzer hätte mehr tun müssen, um ihre allegorischen Formen ins rechte Licht zu setzen. Und *Luxure*, die todsündige *Luxuria* klerikaler Literaten des Mittelalters, — wer wird sie schon hinter dem harmlosen und heutzutage doch ganz wohlanständigen Wort „Luxus" entdecken, noch dazu, wenn es bieder und ehrbar heißt: „Der Luxus herrscht überall" (v. 3606)?

Das Geringfügigste an einer allegorischen Person oder an einem allegorischen Vorgang kann etwas 'bedeuten' (*senefier*). Deshalb sollte die Übersetzung auch dem Akzidentiellen der Allegorie ihre besorgte und liebevolle Aufmerksamkeit zuwenden und nicht ermüden, auch das unscheinbarste Detail sachgerecht zu erfassen. Dies ist z. B. bei der Beschreibung der von außen an der Umfriedung des Minnelustgartens sichtbaren Lasterdarstellungen verschiedentlich versäumt worden. Charakteristische Züge der „Habsucht" sind verfehlt. „Das Bildnis zeigte sie mit verstümmelten und zerhackten Händen"; Guillaume de Lorris dagegen zeichnet *Covoitise* nicht anders, als das Mittelalter sie oder ihre Zwillingsschwester *Avaritia* zu sehen gewohnt ist[18]: mit gekrümmten und hakenförmigen Händen (v. 188/9: *recorbelees e crochues / avoit les mains icele image*), deren in der Bewegung erstarrte Form das Raffgierige und Beutelüsterne ihres Charakters sprechend zum Ausdruck bringt. Ungenau sind die typischen Leidenszüge und Schmerzgebärden der *Tristece* in der Übersetzung getroffen: das 'in Gram und Wut ausgerissene' Haar (v. 321/2: *deroz / de mautalent e de corroz*), das zu unrecht mäßigend als „zerwühlt vor Gram und Verbitterung" beschrieben wird; das Gegeneinanderschlagen der Fäuste (v. 328: *e ses poinz ensemble hurtoit*), typische Geste des ohnmächtigen Schmerzes, die zu einem Ringen der Hände besänftigt ist.

Auch das Höfische ist nicht immer stilgerecht wiedergegeben. Mit kompositionssicherem Griff arrangiert Guillaume de Lorris einen höfischen Reigen, um Akteure und Komparserie des höfisch-allegorischen Stils nicht zusammenhanglos Person für Person vorstellen zu müssen. Statt dessen läßt er sie in der festgefügten Reihe einer Karole über die Bühne gehen und übernimmt die Vorstellung jedes einzelnen, sobald der in das Blickfeld der Zuschauer tritt. Dieser formale Kunstgriff ist nicht nur an sich wichtig und interessant; ihm verdanken auch, da es sich um einen Reigen im Wechsel von höfischen Damen und Herren handelt, nicht weniger als drei namenlos bleibende männliche Tanzpartner ihre Existenz. Sie spielen ihre Rolle in der Karole und treten dann von der höfischen Bühne auf Nimmerwiedersehen ab.

Die Gelegenheit, einen höfischen Reigen aus der Nähe und in seinen einzelnen Bewegungen kennenzulernen, ist in der Literatur selten. Hier ist eine solche Rarität, und sie hätte so exakt wie möglich festgehalten werden müssen. '[Sie] hatten sich zur Karole [an den Händen] gefaßt' (v. 728: *s'estoient pris a la querole*) wäre nach dem Text präziser zu übersetzen gewesen statt: „[Sie] unterhielten sich beim Tanz". 'Die Karole gehen [oder schreiten]' (v. 743: *querole aler*) gibt wörtlich die Bewegungsform des höfischen Reigens besser wieder als das vage „die Karole aufspielen". Von „manch schönem Sprung auf dem frischen Grase" kann in der Karole nicht die Rede sein, wo es sich doch nur um 'manch schöne Drehung' (v. 746: *maint bel tor sor l'erbe fresche*) handelt. Das Hand-in-Hand aller am Reigen Teilnehmenden, von Guillaume de Lorris an den Übergangsstellen (v. 836/7, 865/6, 990/1, 1017, 1109/10, 1127, 1175/7, 1191, 1224/5, 1229, 1245, 1251/2, 1259/60) jedesmal sorgsam verzeichnet, ist stellenweise überhaupt nicht, andernorts nur undeutlich herausgearbeitet. Und nebenbei bemerkt man, daß das Wort *querole* kein einziges Mal mit 'Reigen' verdeutscht ist, was doch immerhin die angemessenste Übersetzung gewesen wäre. Der Wortlaut der deutschen Wiedergabe kann leicht dazu verführen, die im modernen

[18] Vgl. E. Mâle, p. 101/2.

Leser ohnehin lauernde Vorstellung vom paarweisen Gesellschaftstanz hervorzulocken und das Bild des höfischen Reigens gründlich zu verfälschen.

Warum nicht die originalen Bezeichnungen höfischer Liedtypen statt unvermeidlich eintöniger und unbestimmter Übersetzungsnamen? *Rotrouengen* (v. 749) — nicht bloß „Tanzlieder", *lais d'amors* (v. 703) — allenfalls 'Minneleiche', „Liebeslieder" sagt zu wenig über den Typus. Unter dem Substantivum *note* (v. 495, 750, 752), als „Weise" oder „Lied" verdolmetscht, verbirgt sich ebenfalls eine bestimmte Liedform (mlat. *nota*, *notula*). Die Liedbezeichnung *serventois* (v. 704) wird dadurch in der Übersetzung verdeckt, daß sie den Passus *en lor serventois* mit „um die Wette" wiedergibt. Die Bezeichnung 'Sonett' ist viel zu fest mit einer späteren Strophenform von genau bestimmter Struktur verbunden, als daß man die *sonez cortois* (v. 703), die kleine Tonsätze, kurze Melodien meinen, ohne weiteres „Sonette" nennen dürfte.

Der zur Suche der Rose Aufgebrochene überantwortet sich im Roman ohne Einschränkung und Vorbehalt dem Gott der Liebe. Er wird sein 'Mann' im lehnsrechtlichen Sinne des Wortes und tut dies in der Form der *commendatio*, der lehnsmännischen Huldigung vor seinem nunmehrigen Herrn — fast selbstverständliches Gebärdenspiel einer Zeit, von der „jede Beziehung in Analogie zum Lehnsverhältnis aufgefaßt (*conçue féodalement*) wurde und das Lehnsverhältnis beinahe eine Kategorie des Geistes" war (J. Calmette). Das Ritual dieser *commendatio*, auch *homagium* genannt, wodurch der Mann sich einem Lehnsherrn zu eigen gibt, kommt in der Übersetzung nicht prägnant zum Ausdruck. „Daß Du mir von nun an dienen sollst", befiehlt der Liebesgott seinem künftigen Vasallen; das Original aber verlangt präziser: 'Daß du mir unverzüglich das *homagium* erweisest' (v. 1934: *qu'orendroit me faces omage*). Ein ebenso fester Rechtsterminus ist *omage recevoir* (vom Herrn ausgesagt, v. 1960/1) 'das *homagium* entgegennehmen', dessen vage Übersetzung mit „Ehrbezeugungen erhalten" völlig ins Unverbindliche abgleitet. Unscharf ist solche Symbolik der Herren-Mann-Relation auch in v. 1940, 1955 der Übersetzung ausgedrückt.

Verstöße gegen die höfische Komparation, die zugleich Verstöße gegen den höfischen Stil sind. Von *Oiseuse* sagt der Dichter, daß es 'niemals ein hübscheres und eleganteres Mädchen gab' als sie (v. 552/3: *onques nule pucele n'ot / plus cointe ne plus desguisié*); man hätte bis Jerusalem gehen können und würde doch keine Frau gefunden haben, 'die einen schöneren Hals trüge' (v. 543: *fame qui plus bel col portast*). Es verstößt gegen die höfische Galanterie, die Schönheit und Vortrefflichkeit eines namentlich genannten Menschen absolut und unerreicht zu setzen und zu sagen: Nirgends auf der Welt habe es „eine so artige und feine Frau" gegeben, eine Frau, „die einen so schönen Hals hätte". Während die Übersetzung dieses Stilgefühl verschiedentlich (auch v. 1227/8) vermissen läßt, hat Guillaume de Lorris es immer bewiesen — mit einer höchst bezeichnenden Ausnahme: einmal behauptet selbst er, 'daß es keine so schöne Frau in der Welt gab' (v. 1013: *qu'il n'ot si bele fame ou .nonde*), und diese Frau ist keine andere als *Biauté*, die Schönheit selbst.

Wolfgang Stammler hat in seiner Vorrede das Augenmerk auf die bildenden Künstler unter den Zeitgenossen und Nachfahren Guillaumes de Lorris gelenkt. Der Übersetzer hätte diesen Hinweis seiner Arbeit zugute kommen lassen sollen, nicht zu weiterführenden Studien, sondern zur Überprüfung der anschaulichen Elemente seiner Übersetzung. Wo würde man Bildbetrachtung im Dienste literarischer Werktreue mit Aussicht auf Zweckdienlichkeit anstellen können, wenn nicht bei der Übersetzung eines mittelalterlichen Romans, in dem es von allegorischen Figuren und Vorgängen wimmelt, die die bildenden Künste der Zeit nicht müde wurden, in allen Materialien darzustellen, deren sie mächtig waren?

Die neue Übersetzung erscheint zu einem glücklichen und willkommenen Zeitpunkt. Nicht nur, daß das spätere Mittelalter mit dem noch wenig erschlossenen Formenreichtum seiner Literatur die Mediaevistik seit einiger Zeit mehr denn je anzulocken begonnen hat, nicht nur, daß die romanistische Toposforschung in der Nachfolge E. R. Curtius' und in der Auseinandersetzung mit ihm mit sachlicher Notwendigkeit auf das Feld der mittelalterlichen Allegorik

gewiesen wird, — es ist ein nur aus der Besonderheit der gegenwärtigen Forschungslage erklärbares Phänomen, daß die Übersetzung im gleichen Augenblick hervortritt, in dem, völlig unabhängig voneinander, auch zwei andere Arbeiten[19] den Rosenroman des Guillaume de Lorris in das Blickfeld der germanistischen Diskussion rücken. Gerade unter diesen Umständen wird die Übersetzung ihr Glück machen und ihren Zweck erfüllen.

Berlin Herbert Kolb

Hermann Kreisselmeier, Der Sturm der Minne auf die Burg. Beiträge zur Interpretation der mhd. Allegorie „Die Minneburg". Meisenheim am Glan, 1957, 115 S.

Ehrismanns Minneburg-Studien, die so vielversprechend begannen (PBB 22, 1897, S. 257—341), sind Fragment geblieben. Der Gegenstand, der wohl vor allem seine lexikalischen Interessen reizte (PBB 24, 1899, S. 392—402), befremdete ihn. Noch im Schlußband seiner Literaturgeschichte (S. 503) spricht er von „verschrobener Blümelei" des Minneburg-Dichters, die bis „zur Geschmacklosigkeit getrieben (ist)" — eine historische Ansicht, die als unbestrittenes Verdikt seit Gervinus die Beschäftigung mit der „vielseitigsten und stoffreichsten Minneallegorie" belastete und wohl auch eine kritische Herstellung des Textes immer wieder hinauszögerte.

Ehrismanns Urteil war ein Werturteil, das seine Maßstäbe an der Dichtung Wolframs und Walthers bildete, die als „Nationalliteratur" gleichzeitig einen nationalen Höhepunkt darstellte. Ehrismanns nationaler Aspekt (vgl. Vorwort zum Schlußband), den er ja mit der offiziösen deutschen Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts teilt, bestimmte seine historischen Wertungen, und so kühlt seine Nationaltrauer über die „kaiserlose Zeit" mit ihrer „realistischen, phantasielosen Lebensauffassung" (Schlußband, S. 46f.) seine Anteilnahme an den literarischen Erzeugnissen dieser Zeit deutlich ab.

Wir würden jedoch die Würde der historischen Methode, die unserer Disziplin Rang und Ansehen sichert, empfindlich verletzen, wenn wir dem historischen Werturteil das Recht einräumten, verschiedene Kulturen oder verschiedene Epochen einer Kultur gegeneinander auszuspielen und auf Präferenzen zu bestehen. Gerade im Aufsuchen des Andersartigen, ja Befremdlichen wird der Historiker sich bewähren wollen, der im historischen 'Verstehen' die Relativität des Wertens aufhebt. Die Beschränkung des „Begreifens" auf das, was uns „ergreift", die selbst ein so historisch ausgerichteter Literaturwissenschaftler wie Josef Körner zu befürworten schien[1], verstößt gegen die Prinzipien jeder wissenschaftlich gesunden Betrachtung des Vergangenen. Die Literatur des Hochmittelalters kann für den Historiker nicht 'wichtiger' sein als die des Spätmittelalters, die Literatur des 16. Jahrhunderts verdient nicht weniger seine ungeteilte Aufmerksamkeit als die der Goethezeit. Dieser Grundsatz mit allen seinen Konsequenzen bildet feste Maßstäbe für das, was in unserer Disziplin geleistet wird.

Hans Pyritz in Vorwort und Einleitung zu seiner *Minneburg*-Ausgabe[2] bekennt sich zu diesem Grundsatz. „Wir fragen nicht nur, was uns eigentlich berechtigt, die spätgotische Dichtung an der hochgotischen zu messen, und beide an der der Goethezeit. Wir beginnen auch zu bezweifeln,

[19] Rainer Gruenter, *Bemerkungen zum Problem des Allegorischen in der deutschen 'Minneallegorie'*. Euphorion 51 (1957), S. 2—22 — Hermann Kreisselmeier, *Der Sturm der Minne auf die Burg. Beiträge zur Interpretation der mhd. Allegorie 'Die Minneburg'*. Meisenheim a. G. 1957.

[1] J. Körner, *Wortkunst ohne Namen*. Übungstexte zur Gehalt-, Motiv- und Formanalyse. Neugeordnet und eingeleitet durch J. K. Heft 1: Gegenstücke. Bern [2] 1954, S. 16.

[2] Die *Minneburg*. Nach der Heidelberger Pergamenthandschrift (CPG. 455) unter Heranziehung der Kölner Handschrift und der Donaueschinger und Prager Fragmente hg. v. H. Pyritz, Berlin 1950. Deutsche Texte des Mittelalters, Bd. 43.

ob Goethische Naturwahrheit oder die des 19. Jh. grundsätzlich irgend etwas anderes als eine unter vielen möglichen — und immer die Erscheinung der Dinge verwandelnden — künstlerischen Apperzeptionsformen sei; ja ob überhaupt eine Kunst gedacht werden kann, die nicht stilisiert, die also nicht die sogenannte Realität des Lebens durch Bild, Klang oder Aussage in einen andern Seinsmodus und in eine andere Seinsordnung, in eine illusionäre Sonderwirklichkeit überführt" (S. LXXII).

Kreisselmeiers Studie ist ein Versuch, Pyritz' Forderungen zu verwirklichen. Der Verf. nennt das Urteil Ehrismanns über die *Minneburg* („Gemisch von Minnemotiven und scholastischer Gelehrsamkeit, das nicht zu einer geordneten Einheit verschmolzen ist") nicht ganz sine ira et studio „vernichtend" (S. 9) und glaubt, eine gründliche Revision dieses „vernichtenden" Urteils erreichen zu können. Ehrismann hat nach Ansicht des Verf.s einen „erwähnenswerten Gehalt" der Dichtung nicht erkannt und den Formcharakter mißverstanden (mangelnde „geordnete Einheit"). Ebenso verteidigt der Verf. die 'geblümte Rede', den vokabularischen, metaphorischen und syntaktischen Neuerungswillen des *Minneburg*-Dichters gegen die abschätzige Kritik Ehrismanns, dem wir immerhin die ersten ausführlichen und grundlegenden Darstellungen der 'geblümten Rede' verdanken, und er rügt die Zugeständnisse, die, wie der Verf. meint, Pyritz an Ehrismanns Polemik gegen den „Phrasenschwall" und „hohlen Bombast" des Dichters macht. Pyritz' Kritik an der Sprache der *Minneburg* wird auf die „ungeheure literatursprachliche Revolution" verwiesen und Pyritz' eigene Diktion mit forcierter Ironie auf „Blümererbe" zurückgeführt (S. 11). Die Unbefangenheit des Verf.s ist freilich beträchtlich, wenn er die Verse 2305—17 zitiert (S. 11, Anm. 7) und die Einwände von Pyritz mit subjektiven Argumenten wie „Farbigkeit", „Alltagswirkkraft" [?] zurückzuweisen sucht oder wenn er die von seiner Seite etwas überraschend bemerkte „Verschrobenheit" der zitierten Textstelle ohne Angabe plausibler Gründe „gewissermaßen dankbar begrüßt".

Der Verf. tut des Guten ein wenig zu viel in seinem redlichen Versuch der historischen Ehrenrettung der von Ehrismann mit ästhetischem Mißvergnügen betrachteten *Minneburg*. Er hält den Dichter für einen ebenso gelehrten wie phantasiereichen Kopf, der es mit einem hochgebildeten Publikum zu tun hatte, dessen Geschmack an „verfeinertem Emotionalismus" und „beziehungsvoller gelehrter Systematik" befriedigt werden wollte. Dieses Idealbild eines poeta doctus, der für eine literarisch und philosophisch geschulte Elite einen exquisiten Intellektuellen-Schmaus bereitet[3], wird berechtigtes Mißtrauen wachrufen, so gern man auch den Verf. in seinem Glauben bestärkt, daß „dieser Dichter nicht völligen Unsinn oder geistlose Bildvorstellungen schafft", und so oft der Verf. uns in zahlreichen Einzelheiten überzeugen kann mit seinem „Versuch, die Bilder und ihre Verknüpfung sinnvoll zu deuten".

Dieser Sinn-Deutung, die sich gegen hergebrachte Auffassungen nicht nur der *Minneburg*, sondern der gesamten Gattung der 'Minneallegorien' wendet, folgen wir von einem „Grundlagen"-Kapitel, das sich mit der Theorie und Praxis der mittelalterlichen Allegorie beschäftigt, von der

[3] Kreisselmeier wendet (S. 12) die Ausführungen von C. S. Lewis in *The Allegory of Love* (s. Anm. 4), p. 113f. falsch an. Lewis spricht davon, daß Chrétien überall dort, wo er nicht den trivialen Stoffhunger des Publikums befriedigen, sondern einem anspruchsvolleren Geschmack an verfeinerter Gefühlszergliederung genügen wollte, zur 'allegorischen Methode' greift. Kreisselmeier gefährdet sein ganzes Programm, wenn er die Abenteuerketten des höfischen Romans mit der allegorischen 'Handlung' der *Minneburg* in Parallele setzt. Die allegorische Handlung ist ja gerade das Neue, an dem sich ein am bloßen Bericht ermüdeter Geschmack erfreut. Vgl. zu C. S. Lewis' Ausführungen unsere: *Bemerkungen zum Problem des Allegorischen in der deutschen 'Minneallegorie'*, Euphorion 51 (1957), S. 7f.

Auch an anderen Stellen stören Leseflüchtigkeiten des Verf.s. In Anm. 79 (S. 32) zitiert er Lewis' Hinweis auf Dante (*Vita Nuova* XXV). Weder Dante noch Lewis sprechen von *Amor* als einer antiken Gottheit, sondern von *Amore*, der personifizierten mittelalterlichen *minne*. Vgl. *La Vita Nuova* (Edizione critica, Milano 1907), XXV, p. 67,8—13. Lewis spricht zwar (p. 47) mißverständlich von „*Amor* in the Vita Nuova", versteht aber, wie seine Übersetzung zeigt (love), unter *Amor* durchaus personifizierte *Minne*.

Diskussion des im Ausland bereits klassisch gewordenen Werkes von C. S. Lewis (*The Allegory of Love*)[4] und der allegorischen personificatio, wie sie bei Chrétien, im deutschen Artusroman und in der Personifikationsdichtung des Guillaume de Lorris erscheint, bis zur Deutung des allegorischen „Minnekind-Sturmes" in der *Minneburg*.

Im „Grundlagen"-Kapitel setzt sich der Verf. mit Rankes und Niewöhners Allegorie-Bestimmung auseinander, vor allem mit ihrer Behauptung, daß die meisten 'Minneallegorien' (als literarische Gattung) keiner Auslegung bedürfen, weil sie, im Sinne bestimmter Allegorie-Definitionen der mittelalterlichen Stillehren, nichts anderes „meinen" als sie „sagen". Ranke und Niewöhner halten die Handlung der 'Minneallegorien' für normale Erzählhandlung, da sie nicht wie etwa die Minnegrotten-Handlung bei Gotfrid oder die spätmittelalterlichen allegorischen Lehrgedichte[5] durch nachträgliche Deutung oder angehängte Lehre eine *meine* enthält, die der Handlung erst ihren Sinn verleiht. Ebenso macht es für Ranke und Niewöhner wenig Unterschied, ob zwei Menschen oder zwei personifizierte Eigenschaften diese Handlung bestreiten.

Kreisselmeier hält hingegen an dem „fundamentalen Unterschied zwischen Menschen und Personifikationen" fest. „Nur vom Lehrinhalt aus ist es gleichgültig, ob eine Personifikation oder ein Mensch Belehrung gibt, aber von da ist es auch gleichgültig, ob die Lehre — z. B. 'der Liebende muß treu und beständig sein' — aus einem Minnelied, einer epischen Episode, einem Streitgespräch, einer direkten Dichteraussage, einem allegorischen Bild oder einer allegorischen Handlung zu entnehmen ist" (S. 15, Anm. 20). Damit ist eine richtige und wichtige Erkenntnis ausgesprochen.

Rankes „begriffliche Klärung, daß nicht jede Dichtung, in der Frauen als Verkörperungen von 'Minne', 'Ehre', 'Staete' auftreten, allegorische Dichtung sei" ist also alles andere als eine „Klärung". Sie verstellt den richtigen Aspekt auf das Phänomen. Denn eine Handlung, in der Personifikationen die epische Situation bestreiten, erhält durch die allegorischen Akteure und Komparsen die Würde des Allegorischen. Wir haben an anderer Stelle bereits darauf hingewiesen[6].

Die Handlung der allegorischen Dichtungen hat eine doppelte Funktion. Sie kann, erstens, etwas 'bedeuten' wobei die Vorgänge der Handlung entweder 'gedeutet' werden oder einem festen Motivkanon angehören, der keiner Explikation der allegorischen Bezüge mehr bedarf. Mit der Kanonisation dieser Bezüge wird ihre Explikation überflüssig. Freilich warten wir hier noch immer, und vermutlich noch lange, auf einen Katalog der allegorischen Motive, der uns verbindliche Auskunft über ihre 'Bedeutung' geben könnte. Zweitens kann die Handlung einer allegorischen Erzählung in die allegorische interpretatio einbezogen werden. Sie ist hier nicht Gegenstand der 'Deutung', sondern deutet selbst, sie interpretiert mit ihren Fakten und Geschehnissen einen subjektiven Gemütszustand oder ein objektives Muster menschlicher Gefühle.

Man kann also allegorisch auslegen (Gotfrids Minnegrotteninterpretation), und man kann allegorisch darstellen (Hadamars *Jagd*). Damit sind die Funktionen der Allegorie nicht erschöpft. Kreisselmeier versucht noch weitere Unterscheidungen zu treffen (S. 17—20). Doch die genannten sind die wichtigsten, und sie kommen vor allem für das richtige historische und ästhetische Verständnis der *Minneburg* in Betracht.

[4] *The Allegory of Love.* A study in medieval tradition by C. S. Lewis. London 1936 u. ö. 2. Auflage (with corrections) 1938. Kreisselmeier zitiert nach der Ausgabe von 1936. Weniger verzeihlich ist das Zitieren des Andreas Capellanus nach der Übersetzung von Hanns Martin Elster, die bekanntlich stark rafft und außerdem unzuverlässig ist. Der lateinische Text war dem Verf. „nicht zugänglich" (S. 113).

[5] Wir möchten hier die Aufmerksamkeit auf eine der frühesten allegorischen 'Minnelehren', den *Minneleich* des Meisters Alexander lenken (*Minnesang des 13. Jahrhunderts.* Aus Carl von Kraus' „Deutschen Liederdichtern" ausgewählt von Hugo Kuhn. Tübingen 1953, S. 3ff.).
Hier wird bereits ausgeführt, daß Worte und Materie (Beschreibung Amors als nacktes, blindes[!] Kind mit Flügeln, Pfeil und Fackel) nichts sind ohne die 'Glosse' (interpretatio allegorica). Der *Minneleich* ist etwa auf das letzte Drittel des 13. Jahrhunderts zu datieren.

[6] Vgl. unsere Erwägungen, die durch die Einsichten Kreisselmeiers bestätigt werden, in dem Anm. 3 zitierten Aufsatz, S. 12ff., vor allem 16f.

Der Verf. hat erkannt, daß die allegorische Handlung in der *Minneburg* („Minnesturm-Handlung bringt das innere und äußere Geschehen der Werbung eines Mannes um eine Frau zum Ausdruck", S. 21) mit der interpretatio allegorica der Minneburg-Säule in Verbindung steht. Der Geburt der Minne in der Seele, die in den ersten beiden Kapiteln nach dem bekannten Muster einer interpretatio allegorica geschildert wird, folgen in der Biographie des Minnekindes die Schilderung der ersten Abenteuer, ungestümer Fehlgriffe (4. Kapitel) und besonnenen Benehmens (5. Kapitel). Mit anderen Worten: der Minne-Theorie folgt die Minne-Praxis (S. 26), wobei der Theorie der allegorische Typus der interpretatio allegorica, der Praxis der allegorische Typus der Handlungsallegorie zugeordnet ist[7]. In diesem Wechsel der allegorischen Methoden lag für den *Minneburg*-Dichter gewiß ein Kunstreiz, für den auch sein Publikum nicht unempfindlich gewesen sein mag. Hier würde man einen Hinweis auf ein ähnliches Verfahren bei Guillaume de Lorris erwarten, auf dessen 'Minneallegorie' der Verf. ja ausführlich verweist (S. 36f., S. 40—50). Auch Guillaume de Lorris vermittelt eine Theorie der Liebeskunst (*Ce est li Romanz de la Rose, / Ou l'Art d' Amors est toute enclose*[8]) durch direkte Unterweisung und indirekten allegorischen Bericht der Traumhandlung, deren zweifellos beabsichtigte interpretatio das fragmentarische Gedicht Guillaumes uns leider vorenthält. Die Deutungsabsicht wird in folgenden Versen erkennbar, die vor die direkte Unterweisung durch den *deus d'Amors* (v. 2077 svv.) eingeschaltet wird:

2067 *Qui dou songe la fin orra,*
Je vos di bien que il porra
Des jeus d'Amors assez aprendre,
Por quoi il vueille tant atendre
Que j'espoigne e que j'enromance
Dou songe la senefiance:
La verité, qui est coverte,
Vos sera lores toute aperte
Quant espondre m'orroiz le songe,
Car il n'i a mot de mençonge[9].

espondre bedeutet dasselbe wie *uz legen* in der *Minneburg*, v. 350.

Die komplizierten Bezüge der *Minneburg*-Beschreibungen und -Handlungen klären sich nun folgendermaßen:

1) Die Minne-Geburt im allegorischen Bilde der 'Burg mit der Säule' bildet die „theoretische Grundlage des Ganzen". Der Dichter erklärt das Wesen der Minne.

2) Der Minnekatechese des *meisters* folgt der erste *underbint*, die lyrische Minneklage des Dichters, der damit an der objektiven Allgemeinheit der erotischen Verhängnisse und Beglükkungen subjektiv partizipiert. Keineswegs ist das 'Minnekind' die persönliche Liebe des Dichters. Das höfische Muster der 'unglücklichen' Liebe und die ihm zugeordnete Gattung der 'Klage' fügen sich kontrapunktisch dem Bericht über das 'richtige' Lieben ein.

3) Das 'Minnekind' (*daz edel kint Amor*) stellt also das objektive Phänomen 'Liebe' mit seinen Funktionen und Aufgaben dar.

[7] Daß in die allegorische Handlung allegorische Lehre eingeschoben wird (vgl. z.B. 5. Kapitel, v. 3807—3865), entspricht der Schachtel-Technik des Dichters und schränkt unsere grundsätzliche Feststellung nicht ein.

[8] *Le Roman de la Rose* par Guillaume de Lorris et Jean de Meun . . . par Ernest Langlois (Société des Anciens Textes Français, 63), II (Paris 1920), v. 37 sv.

[9] Vgl. zu dieser Stelle Alan F. Gunn *The Mirror of Love*. A Reinterpretation of „The Romance of the Rose". Lubbock (Texas) ²1952, p. 18f.: „Guillaume's theme, then is love, and his purpose the teaching of its theory and practice, directly through Amors' discourse, and indirectly through the allegorical narrative."

4) Das allegorische Bild der 'Burg mit der Säule' hat noch eine zweite Bedeutung. Die 'Burg' ist das 'reine Weib', wiederum nicht bestimmtes Individuum, Geliebte des Dichters, sondern Idealfall, gleichsam Lehrmodell im systematischen Teil der ars amandi.

5) Die allegorische Plurivalenz des 'Burg'-Bildes, das ja in der Praxis des Minneprozesses ('Sturm des 'Minnekindes' auf Burg Freudenberg) auch noch die zuerst abwehrende und dann zu Konzessionen bereite Frau und schließlich als 'Wohnung von *Mynne* und *Widermynne*' das „Minneverhältnis von Mann und Frau" darstellt (S. 77), beruht unseres Erachtens nicht auf einem besonderen Kunstsinn des Dichters. Kreisselmeier meint zwar, daß es dem Dichter nicht auf eine „durchgehende Bild-Sinn-Parallele" ankomme, sondern auf „freie Systembildung". Aber hebt sich ein System nicht auf, das ständig seine Bezugspunkte relativiert? Der Verf. geht hier in seinem löblichen Bestreben, in der *madness* krauser Spielereien mit den Bedeutungsvarianten der 'Burg' *method* zu entdecken, entschieden zu weit. Man sollte sehen, daß dem Dichter die Herrschaft über den komplizierten Bild-Sinn-Mechanismus zuweilen entgleitet oder, positiv formuliert, daß er sich nicht scheut, allegorische Themen mit bereits benutztem allegorischen Bildmaterial zu bearbeiten, das dann erst im Laufe der neuen Mitteilung seine veränderten Werte verrät. Kreisselmeier selbst in der Resignation, der sich selten ein kluges historisches Verstehen verschließt, begnügt sich mit der Feststellung, daß „unsere Deutung nicht genau die der Zeitgenossen des Dichters sein kann" (S. 50). —

Nach diesen grundsätzlichen Bemühungen um die Bedeutung und den Zusammenhang der einzelnen Kapitel der *Minneburg* schaltet der Verf. eine sehr begrüßenswerte Auseinandersetzung mit den Allegorie-Studien von C. S. Lewis ein. Der Bericht des Verf.s über die Allegorie-Auffassung Lewis' erspart dem Leser nicht die eigene Lektüre von *The Allegory of Love*, aber die wichtigsten Leitgedanken sind zutreffend dargestellt.

Lewis sieht im *bellum intestinum* „the root of all allegory"[10]. Die Betrachtung der inneren Vorgänge (von der christlichen Gewissensbetrachtung als Modell aller psychologischen Selbstbeobachtung nicht trennbar[11]) war in der literarischen Tradition von früh an mit der Personifizierung dieser Vorgänge verknüpft. So wurde das allegorische Verfahren (neben dem der allegorischen Katechese) vor allem eine literarische Technik, innere Handlung, seelische Vorgänge im Gewand konkreter Begebenheiten vorzuführen. Daß dieses Verfahren schon früh in die höfische Dichtung eindrang, daß Chrétien sich gerne dort, wo er psychologisch wurde, der allegorischen Einkleidung bediente, daß sich auch die deutschen Nachdichter dieser Technik bemächtigten, diese Erkenntnisse sind zum historischen Verständnis der sogenannten 'Minneallegorien' unerläßlich.

Kreisselmeier macht diese Erkenntnisse, angelehnt an die *Rosenroman*-Analysen Lewis' und der *Jagd*-Interpretation Eva Elisabeth Heses[12], für die *Minneburg*-Handlung fruchtbar (S. 34—37). Die Personifikationen der *Minneburg* bedeuten wie im *Rosenroman* und in der *Jagd* (Canifizierungen) eine Reihe von Stimmungen und Aspekten der höfischen Liebe, sei es in Bezug auf die Werbung (Mann), sei es in Bezug auf die Umworbenheit (Frau). Die Bestürmung der Burg Freudenberg bedeutet sowohl Besitzergreifung der Frau durch den Mann als auch die Eroberung der Frau durch die unwiderstehliche Minne (Venus, Amor). Das Bedeutungsfeld von 'Burg' hat hier eine Spielbreite, die vom ovidischen *castrum*-Motiv[13], vom vagantisch-obszönen *purgelin*[14] bis zum marianischen *arx*-Symbol[15] reicht.

[10] *The Allegory of Love*, a. a. O., p. 68.
[11] Ebda. p. 56ff.
[12] Eva Elisabeth Hese, *Die Jagd Hadamars von Laber*. Beiträge zu ihrer Erklärung, Diss. Breslau 1936.
[13] Vgl. Ehrismann, Schlußband seiner *Geschichte der deutschen Literatur*, S. 502.
[14] *Carmina Burana* (Hilka/Schumann), II,1; 185, 8,3.
[15] Vgl. die Zusammenstellungen bei Kreisselmeier, S. 28.

Kreisselmeier untersucht (S. 37ff.) die unterschiedlichen Personifikationstypen und die verschiedenen Funktionstypen der einzelnen Personifikationen. Diese typologischen Zusammenstellungen, denen man durch Rubrizierung des Materials größere Übersichtlichkeit hätte verleihen können, lassen erkennen, daß es sich im Allegorismus der spätmittelalterlichen Dichtung nicht um wildwuchernde Bildvorstellungen handelt, sondern um den mehr oder minder geglückten Versuch geregelter Verknüpfungen von Bild und Sinn. Freilich ist, wie wir schon oben betont haben, das Bild nicht unlösbar an einen bestimmten Sinn gebunden. Sobald es in ein neues Verknüpfungssystem einrückt, bedeutet es etwas anderes.

Die mittelalterliche Literaturhistorie wird bei der Betrachtung der Personalallegorien vor allem zwei Funktionstypen unterscheiden müssen. Der erste Funktionstypus zeigt die Personalallegorien in „unmittelbarer und ausdrücklicher Beziehung zum Helden", er erklärt mit Hilfe eines bestimmten Personifikationsapparates eine bestimmte seelische Lage, in der sich der „Held" in einer bestimmten Situation befindet. Kreisselmeier ergänzt Lewis' Chrétien-Beispiele mit Belegen aus Gotfrids *Tristan* und Wolframs *Parzival* (S. 46ff.). Der zweite Funktionstypus, der geschichtlich zum ersten Mal im *Rosenroman* auftritt, bindet die Personalallegorien nicht mehr an bestimmte Gefühlslagen bestimmter Personen, sondern macht die Personalallegorien selbst zu den dramatis personae der Dichtung. Die Personalallegorien sind selbstständige Handlungsträger geworden, und der Gemütszustand des Helden bildet nun den Handlungsraum, in dem die allegorischen Personen agieren. Je mehr die Gefühlsbeziehungen sich einem Ritual nähern, in dem das individuelle Moment nur noch in seiner Allgemeinheit repräsentiert wird, um so überflüssiger wird die 'einmalige' menschliche Person. Nun übernehmen im hieratischen Spiel ihrer stilisierten Gefühle diese Gefühle die personalen Funktionen.

Das Entstehen der neuen Gattung der Personifikationsdichtung mußte durch die idealtypischen Tendenzen der höfischen Dichtung, die 'klassische' Aufhebung des Einzelnen im Allgemeinen, begünstigt werden. Doch die Effekte einer neuen literarischen Mode überblendeten die tieferen geschichtlichen Motive dieser Entwicklung. Man bediente sich mit überraschender Beharrlichkeit eines neuen literarischen Kostüms, und der moderne Betrachter wird schwerlich ermitteln können, ob der mittelalterliche Dichter lediglich einer literarischen Mode huldigte, wenn er seinen oder seiner Figuren Gefühlen Menschengestalt gab, oder ob die Vehemenz einer geschichtlich einmaligen Bildkraft die Mythologisierung der seelischen Potenzen erzwang[16].

Die *Minneburg* ist gewiß einer der interessantesten Versuche, die deutsche Dichtung an dieser europäischen Mode der Personifikationsdichtung teilnehmen zu lassen. Kreisselmeier hat es an historischem Weitblick und komparatistischen Gesichtspunkten nicht fehlen lassen. Aber gerade der Hauptteil seiner Arbeit („Zur Deutung des Minnekind-Sturmes", S. 50—89), der ausgezeichnete Detailanalysen bringt[17] und die verwickelten Handlungsabläufe und die verschlüsselte Symbolik der *Minneburg* wenn nicht aufklärt, so doch auf ständig kontrollierten Interpretationsbahnen verfolgt, wird den Verf. selbst belehrt haben, daß seine Ziele zu zahlreich und zu weitgesteckt waren. Der Verf. hätte den am Schluß seiner Studie vorgelegten Arbeitsplan zuerst verwirklichen sollen[18]. So wirksam seine Belegkollektionen in den Anmerkungen zur *Minneburg*-Interpretation beitragen, so wenig ist vorläufig damit getan. Vielleicht wäre ein umfassendes Motiv-Lexikon der *Minneburg*, ein vollständiger Katalog ihrer Metaphern, ihres Wortschatzes (nach stilistischen Gesichtspunkten), eine Sammlung der auffälligsten syntaktischen Spezialitäten eine vordringlichere Aufgabe gewesen als der Versuch, alle *Minneburg*-Probleme zugleich zu lösen. Der Verf. ließ sich nicht abhalten, eine Geschichte der Theorie und Praxis des allegorischen Verfahrens im Mittelalter zu geben, die begreiflicherweise nur aus zweiter Hand

[16] Vgl. dazu J. Huizinga, *Herbst des Mittelalters*. Studien über Lebens- und Geisteshaltung des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden. München 1928, S. 303f.

[17] Eine eingehende Würdigung dieser Analysen können wir uns hier versagen, da wir uns an anderer Stelle ausführlicher damit auseinandersetzen werden.

[18] S. 101, Anm. 2.

informiert, und *Rosenroman*-Probleme systematisch zu bearbeiten, vor denen der Verf. gewiß die Waffen gestreckt hätte, wenn er einen Blick nur in die ersten beiden Kapitel von *The Mirror of Love*[19] geworfen hätte (The Critics and the Allegory, p. 1—60). Außerdem versucht er in einem Exkurs die philosophischen „Grundlagen" der *Minneburg* herauszuarbeiten. Der Verf. gesteht zwar, mit „unzureichender Wissensgrundlage" und mit nur „zufällig zur Kenntnis Genommene(m)" an sein Geschäft zu gehen, aber er meint doch — übrigens im gleichen Satz —, von einer „unzweifelhaft bis ins Detail gehende(n) schulphilosophische(n) Grundlage" der *Minneburg* sprechen zu sollen. Daß Ehrismanns Hinweise auf ein paar mystische Textstellen nicht ausreichen, leuchtet ohne weiteres ein; aber das aus einer Studie von Ernst von Bracken über Meister Eckhart und Fichte, vor allem aus Hans Meyers *Geschichte der abendländischen Weltanschauung* aufgelesene Material führt doch kaum weiter. Interessanter sind die Parallelen aus der scholastischen Seelenlehre[20], die den Verf. zu erstaunlich peremptorischen Aussagen veranlassen (S. 100).

Am Ende der Studie findet der Verf. wieder auf sicheren Boden zurück („Anhang II, Zur Textinterpretation und Gestaltung"), und er weist sich als Philologe aus, der den Text, den er interpretiert, in jedem seiner schwer zugänglichen Winkel kennt. Er führt Pickering's Diskussion[21] mit der Textgestaltung Pyritz' weiter, und wir werden, auch wenn wir den Entscheidungen Kreisselmeiers nicht immer folgen können, das Glossar von Pyritz, das Pickering mit Recht nicht genug loben kann, nicht ohne die wohldurchdachten Ergänzungen, Einschränkungen und Änderungsvorschläge Kreisselmeiers benutzen wollen.

Wir möchten dem Wunsch Ausdruck geben, daß der Verf. dem überaus spröden Forschungsgegenstand, dem er mit soviel Geduld und gezügeltem Spürsinn manchen wertvollen Fund abtrotzte, nicht so bald untreu wird. Pyritz' Aufforderung, die Sprachformen (nicht nur den Wortschatz des 'geblümten Stils', sondern auch seinen Satzbau) und die Schachtel-Technik der Komposition zu untersuchen, sollte bald nachgekommen werden. Da sich langsam der Sinn für die Inhalte, die Folgerichtigkeit der allegorischen Bild-Sinn-Verknüpfungen zu entwickeln scheint, möchte man auch die Formenwelt dieser allegorischen Dichtungen angemessen gewürdigt sehen. Es wäre am Beispiel der *Minneburg* zu untersuchen, ob dem Wechsel der allegorischen Methoden (s. oben) ein Wechsel der genera dicendi entspricht, die die unterschiedliche Erzählhaltung und Ausdrucksweise in *materge* und *underbint* zu bestimmen scheinen.

Den Bauplan und die Bauformen der *Minneburg*, die Ehrismann so abfällig beurteilte, wird man anders als bisher sehen, wenn auch nicht genießen lernen. Die üppig wuchernde Architektonik des zweiten Teils des *Rosenromans*, den ein so behutsamer Beurteiler wie E. Faral „une queue monstrueuse de dix-huit mille vers" nannte[22], hat nicht weniger Stil als ein formal übersichtliches dichterisches Gebilde, wenn wir unter Stil die wechselseitige Bestimmung von Gehalt und Gestalt verstehen.

Vielleicht hilft folgender Hinweis weiter. Jean de Meun erzählt seinem Leser[23], daß er ihn (den Leser) in einen Wald führe, dessen Wildnis und Dunkelheit den Leser oft bedrücken könne. Bewuchs und herabhängendes Astwerk scheinen zuweilen des Lesers Fortkommen zu hindern. Aber der Dichter kennt alle Pfade der Wildnis, er wird alles erklären und den Leser schließlich ans Ziel seiner Wünsche geleiten. Es scheint uns, daß Alan M. F. Gunn nicht zu Unrecht zu dieser Stelle bemerkt[24], daß der Wald hier nicht nur ein Symbol für die 'Liebe' (das Zentralthema des *Rosenromans*) sei, in welchem sich der Adept verirren kann, sondern auch ein Symbol

[19] Vgl. Anm. 9.

[20] Kreisselmeier stützt sich dabei auf Johannes Auer, *Die menschliche Willensfreiheit im Lehrsystem des Thomas von Aquin und Johannes Duns Scotus*, Diss. München 1938.

[21] F. P. Pickering, Modern Language Review 46 (1951), S. 286ff.

[22] E. Faral, Revue des deux mondes, 35 (1926), p. 435. Auch C. S. Lewis, a.a.O., p. 137, spricht ähnlich von einem „huge, dishevelled, violent poem of eighteen thousand lines."

[23] *Roman de la rose*, v. 15659—15750.

[24] A.a.O., 25f.

für die ausschweifenden Bauformen der Dichtung mit all ihren philosophischen, theologischen, naturwissenschaftlichen Einschüben und allem rhetorischen Prunk. Wir werden also erwägen müssen, daß auch der „meandering course" der *Minneburg*, die „circuitous windings" ihres dichterischen Berichts nicht auf „gänzlicher Destruktion des Bauplanes"[25] beruhen, sondern auf einem Bauwillen eigener Art.

Der erste Schritt zum Verständnis dieses sonderbaren Gebildes ist mit Kreisselmeiers Studie getan. Mögen die kräftigen Vorstöße[26] in die spätmittelalterliche Literaturgeschichte, der mit Editionen wichtiger dichterischer Texte (Albrecht von Scharfenberg, Teichner, Heinrich von Mügeln[27] u. a.) gewiß neue Impulse vermittelt werden, auch die Beschäftigung mit der *Minneburg* und den gattungsverwandten Dichtungen fördern und vertiefen.

Köln Rainer Gruenter

Johannes Walter Kleinstück, Chaucers Stellung in der Mittelalterlichen Literatur. Hamburg 1956, Cram, de Gruyter & Co. 159 S. (Britannica et Americana 1).

Das Thema der vorliegenden Arbeit, die von der Philosophischen Fakultät der Universität Hamburg als Habilitationsschrift anerkannt wurde, ist umfassend und anspruchsvoll. Verf. bemerkt jedoch in der Einleitung, es gehe ihm nicht „um Quellenuntersuchungen, sondern darum, die geistige Welt zu erkennen, aus der Chaucer stammte, die er voraussetzte und verwandelte" (S. 8). Damit wird das Thema bereits wesentlich eingeengt. Literatur wird also ausschließlich als Gehalt verstanden; alle künstlerischen und literarhistorischen Fragen werden ignoriert. Aber selbst das Weltbild Chaucers ist nur in einigen Zügen dargestellt. Die Kapitel I („Courtoisie und der höfische Lebensstil"), II („Pitié") und IV („Höfische Liebe") behandeln höfische Wertbegriffe; Kapitel III befaßt sich mit dem Schicksalsbegriff („Fortuna und die Verarbeitung des Boethius"), während Kapitel V („Superbia") eine der sieben Todsünden erörtert. Das Kapitel VI („Chaucer und die englische Literatur") liegt ganz außerhalb des Themas, weil es die englische Literatur nach Chaucer behandelt. Diese Auswahl, die nirgends begründet wird, kann schon für den höfischen Bereich nicht befriedigen; man kann Chaucers Einstellung zum Höfischen wohl kaum gerecht werden, ohne die Allegorie oder so wichtige Texte wie *The Parliament of Fowls* und *The Tale of Sir Thopas* (Ironisierung des Höfischen) einzubeziehen, die in der Arbeit keinen Platz gefunden haben. Vor allen Dingen gehört zu Chaucers geistiger Welt aber das bürgerliche Element. Sofern nicht-höfische Stoffe (Legende, Tierepos, Fabliau) jedoch überhaupt herangezogen werden, sind sie lediglich als Material verwendet, um die eigenen Thesen des Verf. zu stützen (z. B. *The Nun's Priest's Tale*, S. 77 f. und S. 121; die Fabliaus in Kap. V; die Constanzenerzählung, S. 64), obwohl ihnen nach der Themenstellung eine gesonderte Behandlung zugekommen wäre. Der Titel der Untersuchung ist daher irreführend und verspricht wesentlich mehr, als das Buch bietet.

Nicht weniger enttäuschend als die methodisch verfehlte Anlage der Arbeit ist die Behandlung der ausgewählten Themen. Schon in Kap. I tritt die Neigung des Verf. hervor, große Programme anzukündigen; u. a. will er den Sinn der Courtoisie ergründen (S. 11); er will zeigen, „warum und wie die anderen höfischen Tugenden sich aus dem Grundbegriff der Courtoisie herleiten lassen" (S. 15), oder „wie der höfische Maßgedanke zum antiken steht" (S. 34). Der Raum, der solchen

[25] Vgl. Pyritz, a. a. O., S. LXVII.

[26] Vgl. die Forschungsberichte in DVjs 31,1 (1957), S. 106—153 u. DVjs. 31,2 (1957), S. 303—341.

[27] K. Stackmann bereitet einen kritischen Text vor, ebenfalls eine monographische Würdigung des Stils Heinrichs von Mügeln. Auch die bald in Auszügen erscheinende Habilitationsschrift von Helmut Ludwig ist Heinrich von Mügeln gewidmet.

grundlegenden Problemen zugestanden wird, steht selten im Verhältnis zu ihrem Gewicht; die Darstellung ist oberflächlich, oft kaum über bloße Aufzählungen hinausgehend (vgl. die Behandlung der höfischen Tugenden und Untugenden S. 15—21), die Resultate sind meist aus zweiter Hand (vgl. S. 15, A. 19; S. 24 unten; S. 26, A. 67; S. 33, 46 u.ö.) und bieten daher kaum etwas Neues, worüber auch der überladene Anmerkungsapparat nicht hinwegtäuschen kann. Unzureichend ist ferner eine Methode, die sich damit begnügt, einen so komplexen Begriff wie den der Courtoisie kurzerhand durch die Interpretation dreier völlig willkürlich herausgegriffener Stellen aus Chrétien, Dante und Chaucer zu bestimmen (S. 14f.). Ähnliches gilt für „franchise" und „gentilesse" (S. 62ff.). Solche Begriffe haben schon in der englischen Literatur des Mittelalters eine breite Überlieferung und eine komplizierte Struktur; welchen Wert soll man Schlußfolgerungen beimessen, die durch ein selektives Verfahren dieser Art zustande gekommen sind? Die Lückenhaftigkeit des behandelten Materials zeigt sich auch sonst; eine Diskussion des Begriffs „pite" hätte das bedeutsame Gedicht *The Complaint unto Pity* keinesfalls übergehen dürfen. Es zeigt sich dabei, daß Verf. nicht einmal seinen Chaucer gründlich gelesen hat, sonst könnte er nicht erklären: „Chaucer gebraucht den Begriff der mesure nicht, er kennt aber die Sache, die er gelegentlich mit 'sobre' wiedergibt" (S. 17, A. 25; Begriff und Sache als Gegensatz sind übrigens nicht klar). Ein Blick in die Chaucer-Konkordanz von Tatlock hätte Verf. belehrt, daß Chaucer das Substantiv „mesure" 36mal verwendet, und zwar durchaus auch im Sinne der höfischen Tugend des Maßhaltens. Vgl. die charakteristische Stelle *The Book of the Duchess* 380ff.:

She nas to sobre ne to glad;
In alle thynges more mesure
Had never, I trowe, creature.

und ähnlich *With mesure eek of beryng and array* (*The Physician's Tale* 47), mehrere Belege in der *Parson's Tale* usw.

Das Kap. III enthält den Versuch, das Gedankengut des Boethius in Chaucers Werk herauszuarbeiten, wobei im Mittelpunkt eine umfangreiche Interpretation der *Knight's Tale* steht (S. 78—94). Auch dieses Thema ist unzureichend behandelt. Chaucers eigene Boethiusübersetzung bleibt unerwähnt; viel zu kurz ist die Auswertung von *Troilus and Criseyde* (S. 75—76), denn es ist dieses Werk, in dem der Einfluß des Boethius am stärksten zu spüren ist. Nicht weniger als 19 Stellen, teils einzelne Zeilen, teils größere zusammenhängende Abschnitte, enthalten Gedankengut aus der *Consolatio Philosophiae* (vgl. R. K. Root, *The Book of Troilus and Criseyde*, Princeton 1926, S. XLI). Ferner vermißt man eine Erörterung des Problems der Palinode (etwa S. 76), und zu dem interessanten Thema „will-resoun" (S. 85) werden wieder lediglich 3 Zitate gebracht, auf denen die weiteren Schlußfolgerungen basieren.

In Kapitel IV fehlt eine Auseinandersetzung mit C. S. Lewis, dem modernen Klassiker des Gegenstandes (*The Allegory of Love*, London 1936, S. 1—43). Im übrigen stößt man auf bedenkliche Fehlinterpretationen. Die Hingabe der Criseyde wird als Verstoß gegen die höfische Tradition bezeichnet (S. 98); Verf. widerspricht sich dabei selber, denn an anderer Stelle (S. 102) bemerkt er, die höfische Liebe schließe grundsätzlich die letzte Gunst nicht aus. Befremdlich wirken die Behauptungen, zur Lösung des Problems, wie Chaucer in der Tradition stehe, hülfen die vorhandenen Kommentare und Interpretationen so gut wie nichts (S. 99), und eine befriedigende Analyse des *Troilus* sei nicht vorhanden (S. 107). In der im Jahre 1955 erschienenen Chaucer-Bibliographie von D. D. Griffith umfaßt die kritische Literatur zum *Troilus* allein 15 Seiten. Man muß sich deshalb fragen, woher der Autor einer Erstlingsarbeit den Mut zu solchen summarischen Feststellungen nimmt, wenn er nicht einmal den Versuch macht, sich mit den vorhandenen Interpretationen auseinanderzusetzen. So ist z. B. C. S. Lewis, op. cit. S. 176—97, nur nebenher in einer Fußnote erwähnt (S. 107, A. 63), ohne daß man etwas über seine Deutung erfährt. D. Everetts Arbeit über den *Troilus* (*Essays on Middle English Literature*, Oxford 1955, S. 115—38) hat offenbar nicht mehr benutzt werden können. Die eigene Interpretation des Verf. erstreckt

sich auf knapp 3 Seiten (S. 107—09) und bleibt in jeder Hinsicht unbefriedigend. Die Feststellung, Troilus und Criseyde seien zur Liebe gar nicht fähig (S. 109), zeigt, wie wenig Verf. in den Geist des Werkes eingedrungen ist. Verfehlt ist auch die Behandlung des Eheproblems (S. 110ff.); hier zeigt sich besonders deutlich, daß dieses Thema gar nicht erörtert werden kann, ohne dem Eindringen bürgerlicher Vorstellungen in den *Canterbury Tales* Rechnung zu tragen. Die ganze Kontroverse über die „Marriage Group" wird einfach übergangen, wenn man von dem kurzen Hinweis auf Kittredge (S. 67, A. 92) absieht (vgl. die ausgezeichnete kritische Darstellung des Problems von W. W. Lawrence, *Chaucer and the Canterbury Tales*, London 1950, S. 119—44). Auch fragt man sich vergeblich, warum die Blaßheit der Emilyegestalt den Humor des Theseus erst möglich machen soll (S. 116). Trivialitäten wie „für Chaucer war also die Liebe zugleich 'nichts Besonderes' und doch etwas 'Besonderes'" (S. 114) seien nur am Rande vermerkt.

In Kap. V hätte man eine Interpretation derjenigen Stellen erwartet, die ausdrücklich vom Stolze handeln (*The Monk's Tale*, *The Parson's Tale*); diese Werke werden jedoch nur nebenbei genannt. Stattdessen befaßt sich Verf. mit den Fabliaus, die er in gekünstelter Weise als Beispiele für das Laster der Superbia bzw. als einen Abfall vom Wesen des Menschen (S. 128) interpretiert. Dabei geht er so weit zu behaupten, Chaucer habe „die Struktur des 'Fall of Princes' auf das Bereich des Fabliau übertragen" (S. 121). Selbst wenn man die (hier gänzlich mißverstandene) künstlerische Funktion dieser „contes à rire en vers" nicht erörtern will, so hätte doch Chaucers Behandlung des Vulgären als Teil seiner geistigen Welt bei einer Diskussion der Fabliaus untersucht werden müssen (vgl. W. W. Lawrence, op. cit. S. 64—89). Die angekündigte Untersuchung darüber, wie man im Mittelalter theoretisch über den Stolz dachte (S. 134), beschränkt sich auf ein paar Zitate aus Thomas und der *Parson's Tale*; das grundlegende Buch von M. W. Bloomfield, *The Seven Deadly Sins*, Michigan 1952, das sich mit der gesamten Überlieferung der Todsünden in der englischen Literatur auseinandersetzt, bleibt unerwähnt. Erneut steht der unangemessen großartige Ansatz in keinem Verhältnis zu dem, was geboten wird. *The Wife of Bath's Tale* und *The Nun's Priest's Tale* werden fälschlich als Fabliaus bezeichnet (S. 118). Die Arbeit von A. L. Kellog (Speculum 26, S. 465ff.), die laut Angabe des Verf. eine Interpretation des Pardoner enthält, „die zur gleichen Zeit entstanden ist wie die meinige" (S. 139, A. 97), ist bereits 1951 erschienen.

Das äußere Bild der Arbeit leidet in ungewöhnlichem Maße an Ungenauigkeiten, Druckfehlern und falschen oder verstümmelten Zitaten. Obwohl Verf. ausdrücklich erklärt, Chaucer würde nur nach der Ausgabe von F. N. Robinson (Oxford 1933) zitiert (S. 12, A. 8), weicht die Wiedergabe der Textstellen ständig von Robinson ab. Stichproben ergaben, daß er aber auch andere gute Ausgaben (Skeat, Root usw.) nicht benützt haben kann. Das Zitat aus dem Prolog der *Legend of Good Women* (S. 43) lautet nicht *in gentil nature oughte ben arest*, sondern *in noble corage oughte ben arest*; statt *For no man may for-do the lawe of kinde* (S. 98, Z. 3) liest Robinson *For may no man fordon the lawe of kynde*; in dem Zitat aus *The Reeve's Tale* (S. 122) lies *may hem bigyle* statt *hem may begyle* und *yet shal I blere* statt *yet sholde I belere*; in der aus *The Monk's Tale* zitierten Stelle (S. 134) liest Verf. auf der letzten Zeile *he lost al his degree*, während bei Robinson *he loste his dignytee* steht. Anderen Autoren als Chaucer ergeht es nicht besser; in dem Zitat aus Spenser (*Faerie Queene* II. 1. 6, nicht II. 1. 16) lies (reimbedingtes) *amate* statt *amaze* (S. 47, A. 31); an anderer Stelle (S. 113) liest Verf. *Ne ween what maner maladie it was*, während bei Spenser steht *Ne weene what mister maladie it is*. In einem Zitat aus *The Summoner's Tale* (S. 125) werden zwei Zeilen unter 1962ff. angegeben, obwohl die zweite Zeile erst 137 Verse später erscheint. Ich habe alle englischen Zitate in den Kapiteln IV und V nachgeprüft und kein einziges fehlerfrei gefunden.

Dazu kommen Druckfehler und andere Flüchtigkeiten in großer Fülle; besonders störend sind die falschen Stellenangaben. Das Langlandzitat *Piers Plowman* B 14. 446 (S. 25, A. 63) kann nicht stimmen, da der Passus mit Z. 332 endet. Ferner lies *Old English Homilies I, p. 273* statt *p. 237* (S. 24, A. 58); *VII. 447ff.* statt *IV. 435ff.* (S. 36, A. 125); *III. 47ff.* statt *III. 24ff.* (S. 40, A. 139) usw. In der Art des Zitierens vermißt man jede Konsequenz; Erscheinungsort und -Jahr, ja sogar

die Seitenzahl fehlen häufig (vgl. Fußnoten passim). „Cant T" (S. 72, A. 20 u. ö.) steht neben „Canterbury Tales" (S. 117, A. 1) und „CT" (S. 120, A. 12), „Cressida" (S. 98) neben „Criseyde" (S. 108 u. ö.), „Griseida" neben „Criseida" (S. 107). In einer Fußnote (S. 23, A. 58) erscheint der Titel „Herbst des Mittelalters" gleich zweimal hintereinander. Die Bemerkung, Thomas rezipiere bekanntlich den Aristoteles (S. 31, A. 91) wird unnötigerweise etwas später (S. 35, A. 117) wörtlich wiederholt. Aus der Masse der Druckfehler können nur ein paar genannt werden: lies *Fortuna* statt *Fortua* (S. 83, Z. 26); *ihren* statt *seinen* (S. 84, Z. 7); *seine* statt *ihre* (S. 87, Z. 22); *unfrei* statt *frei* (S. 87, Z. 25 nach „solange"); *Ehe* statt *Liebe* (S. 92, Z. 28) usw. Index und Literaturverzeichnis fehlen. Stilblüten wie „nicht nur allgemein einfach deswegen" (S. 7), „Chrétien de Troyes hat sich offenbar sehr mit dem Tristanproblem intensiv beschäftigt" (S. 105), „Im Kampfe darf, ja soll der Mensch viehisch sein" (S. 158) vervollständigen das ungünstige Bild dieser Untersuchung, die offenbar ohne gründliche Durchsicht und Korrektur zum Druck freigegeben worden ist. Sie stellt den wissenschaftlichen Fähigkeiten, der methodischen Schulung und Akribie des Verf. kein gutes Zeugnis aus.

Berlin Bogislav von Lindheim

Ingeborg Schröbler, Notker III von St. Gallen als Übersetzer und Kommentator von Boethius' De Consolatione Philosophiae (Hermaea, Germanistische Forschungen, Neue Folge, herausgegeben von Helmut de Boor und Hermann Kunisch, Band 2), Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1953, IX und 195 Seiten.

Ingeborg Schröblers Buch über Notker als Übersetzer und Kommentator des Boethius, das durch die Ungunst der Zeitverhältnisse erst zehn Jahre, nachdem es in Leipzig als Habilitationsschrift vorgelegen hatte, veröffentlicht werden konnte, hat in der Zwischenzeit nichts an Aktualität eingebüßt. Es steht im Schnittpunkt von mehreren heute eifrig geförderten Forschungsvorhaben. Denn in erster Linie liefert es sehr wertvolle Beiträge zur Erkenntnis der mittelalterlichen Auffassung vom Christentum, hier gespiegelt in der geistigen Persönlichkeit Notkers. Im Werk dieses Mannes zeitigt die ruhig stetige Entwicklung einer älteren, selbstsicheren Epoche die letzten reifsten Früchte, kurz bevor ein neuer religiöser Aufbruch alles schon Erreichte wieder in Frage stellt. Indem die Verfasserin diese Gestalt in das helle Licht ihrer Untersuchung rückt, wird — in einer für uns Germanisten höchst erwünschten Weise — die lange Reihe moderner philologischer Arbeiten über Notker (ich erinnere nur an die Notker-Ausgabe von Starck und Sehrt, an Sehrt-Legners Notkerwortschatz und an das lat.-ahd. Glossar zur Consolatio I von Alfred K. Dolch) durch eine geisteswissenschaftliche Studie ergänzt und erweitert. Schließlich liefert das Buch auch noch einen wertvollen Beitrag zu der in mehreren modernen Untersuchungen diskutierten Frage nach dem Einfluß des Lateinischen auf die Entwicklung des Althochdeutschen zur christlichen Kultursprache.

Hauptziel der Verfasserin ist es darzustellen, wie Notker die nur latent christliche, von antikheidnischen Vorstellungen genährte Philosophie des Boethius zu einem unzweifelhaft christlichen Lehrgebäude umbildet. In klarem, einleuchtenden Aufbau der Untersuchung erreicht sie dieses Ziel. Ein erstes, einleitendes Kapitel, „Interpretatio Christiana" (S. 1—20), legt den Grund, indem hier Notkers Auffassung von der Philosophie im allgemeinen untersucht wird. Philosophie ist ihm *sapientia dei*, und diese Auffassung erlaubt es dem deutschen Mönch, alles, womit Philosophia im Zwiegespräch den Dulder Boethius tröstet, im christlichen Sinne zu deuten, meist in naiver

Weise, als sei eine andere Auffassung des Textes gar nicht möglich, manchmal Christliches hineininterpretierend, in ein paar Fällen vielleicht sogar die Meinung des Boethius bewußt umdeutend.

Das Kapitel setzt den Leser völlig über die Problemstellung ins Bild, zeichnet sich durch straffe, klare Gedankenführung aus und läßt kaum Wünsche offen. Allenfalls hätte, da sie für das Gesamtverständnis so wichtig ist, die Untersuchung über *philosophia* als *sapientia dei* noch weiter ausgeführt werden können (S. 6f.). Zwei Stellen wären vor allem hilfreich gewesen: 1) Die Fortsetzung des S. 6 zitierten *darumbe cham Christus dei sapientia hara in uuerlt*, nämlich um die Menschen zu lehren *in terris angelicam vitam ducere*. Weiter heißt es dann (Nb 24, 29f.): *Tarfure lerton philosophi ethicam .i. morum disciplinam*. Seit der Fleischwerdung Christi können die Philosophen nach Notkers Vorstellung also gar nicht mehr anders, als in der Nachfolge des Lehrers Christus *dei sapientiam* zu lehren. 2) In Nb 18, 15—17 wird *Philosophię non erat fas relinquere incomitatum iter innocentis* übersetzt durch *Philosophię negezam nio taz si den unsundigen lieze faren âne sih*. Hier wird die persönliche Bemerkung „Ich, Philosophie, durfte doch dich unschuldig eingekerkerten Boethius nicht allein lassen" ins Allgemeine gewendet: „Philosophie durfte niemals den Menschen im Stich lassen", wobei infolge der Wiedergabe von *innocentis* durch *unsundigen*, also durch die Gleichsetzung von Schuld und Sünde, auch der Mensch sub specie religionis gesehen wird. Philosophie wird hier geradezu zur göttlichen Trösterin des duldenden Christen. Es ließe sich mehr dergleichen anführen, doch war die Verfasserin wohl im Recht, wenn sie, mit dem Blick auf weitere Ziele, die Anführung weniger beweisender Stellen für ausreichend hielt. Übrigens weist sie selbst bei anderer Gelegenheit (S. 72) auf die Übersetzung von *vitium* „mit dem ausgesprochen christlichen *sunda*" hin. Eine weitere Untersuchung der Sündenauffassung und des Sündenwortschatzes lag außerhalb ihres Vorhabens, verheißt aber reiche Belehrung und sollte einmal in Angriff genommen werden.

Den Hauptteil der Untersuchung bildet das zweite Kapitel, „Das Verhältnis zu einzelnen Vorstellungskreisen des Textes" (S. 21—150). Hier werden die Grundlagen der Philosophie des Boethius (1. Präexistenz der Seele, 2. Erkenntnislehre, 3. Providenz und Liberum Arbitrium, 4. Casus, 5. Zeit und Ewigkeit, 6. Fortuna) daraufhin untersucht, wie Notker sie rezipiert. Jeder der sechs Abschnitte gliedert sich in eine philosophiegeschichtliche Untersuchung und eine philologische Auseinandersetzung mit Notkers Terminologie. Während Boethius selbst stark von neuplatonischen Vorstellungen beeinflußt ist, zeigt sich bei Notker — neben sporadischen Einflüssen von anderen Seiten — immer wieder die äußerst nachhaltige Einwirkung der Philosophie Augustins. Dabei ist die von der Verfasserin wiederholt (z. B. S. 74 und S. 156) gestellte Frage, ob Augustins Einfluß ein direkter (durch Notkers eigene Lektüre) oder ein indirekter gewesen sei, wohl kaum mit Sicherheit zu beantworten. Wir wissen nachgerade, wie augustinisch das Mittelalter bis zu Thomas hin dachte und daß man auf allen Schulen augustinisches Christentum lehrte und pflegte. So konnte Notker schon in seinem eigenen Bildungsgang der indirekten Begegnung mit Augustin gar nicht entgehen. Ein Mann aber, der das philosophische Werk eines Boethius so souverän beherrschte, wie I. Schröbler es für Notker überzeugend nachweist, sollte a fortiori auch mit den Hauptwerken Augustins aus eigener Auseinandersetzung vertraut gewesen sein. Daher ist es dankenswert, was die Verfasserin S. 155f. über augustinische Schriften in der St. Galler Bibliothek zusammenstellt, womit wenigstens ein Minimum dessen festgestellt ist, was Notker unserer Einsicht nach an direktem Quellenmaterial erreichen konnte.

Diese Umschau nach wesentlichen Informationsquellen, nicht nur aus der St. Galler Stiftsbibliothek, macht einen wichtigen Abschnitt des dritten Kapitels, „Notker" (S. 151—182), aus, welches die Ergebnisse der vorhergehenden Untersuchung zusammenfaßt und den Anteil von Überlieferung und persönlichen Errungenschaften in Notkers Schaffen zu sondern sucht. Wie nicht anders zu erwarten, findet sich in dem philosophischen Gedankengut kaum etwas, was man als Notkers geistiges Eigentum ansprechen dürfte. Wohl aber tritt uns Notker hier mit der ganz eigenen und überragenden Leistung seiner Sprachbeherrschung und sprachlichen Schöpferkraft entgegen. Er hat einen vollkommenen Überblick über seine lateinische Vorlage, und es gelingt

ihm, deren Sinn bis in die feinsten Nüancen in einer großartig angemessenen, in sich widerspruchslosen deutschen Terminologie wiederzugeben.

Die Ausbildung einer philosophischen Begriffssprache ist gewiß die eindrucksvollste Übersetzerleistung Notkers, und es gelingt Ingeborg Schröbler, diese Leistung sehr klar hervortreten zu lassen. Ihr stand das Material des Ahd. Wörterbuches zur Verfügung, und so kann sie ein sehr reichhaltiges, oftmals sogar das vollständige Belegmaterial zu einzelnen Wörtern aus der ganzen ahd. Sprachperiode heranziehen. Daraus entsteht ein Hintergrund, vor dem sich Notkers sprachschöpferische Leistung sehr deutlich abhebt (vgl. z. B. die Liste der nur bei Notker belegten Bildungen S. 178f.). Man hätte hier freilich eine schärfere Einteilung nach verschiedenen Kategorien der Wortbildung wünschen können, wie sie etwa Werner Betz, Deutsch und Lateinisch, Bonn 1949, vorgenommen hat. Überhaupt entfaltet die Aufzählung vornotkerischer Belegstellen für bestimmte Wörter nicht immer ihren vollen Nutzen, da die Verfasserin auf eine bedeutungsgeschichtliche Untersuchung vieler Wörter nicht eingeht (was freilich auch nur exkursweise oder aber in einem weiteren, vom Hauptwege der Untersuchung weit abführenden Kapitel hätte geschehen können).

Es fallen aber auf diese Weise bemerkenswerte Züge der Übersetzerleistung Notkers unter den Tisch. So wird z. B. (S. 29f.) erwähnt, daß das Wort *funcho* erstmalig bei Notker belegt sei (Nb 49,5 und 209,17); unerörtert bleibt aber die interessante Übersetzung 209,17 mit ihrer dem lat. Text gegenüber geänderten Metapher: *heret profecto introrsum semen veri: Etelih funcho dero uuarheite losket tarinne.* Das volkstümliche Bild vom in der Asche verborgenen Funken ist ja gewiß alt, der Erstbeleg des Wortes bei Notker besagt also nicht viel. Doch ist die Metapher *funcho dero uuarheite* bemerkenswert. Als Notkers Eigentum würde sie die bildhafte Kraft seiner eigenen philosophischen Sprache bezeugen. Doch stammt sie aus lateinischem Spracherbe: Dieselbe Metapher begegnet im lateinischen Text Nb 216,29, *veritatis scintilla*, was hier unter Auslassung des Abstraktums nur durch *gneista* übersetzt wird.

Hier liegt eine andere, recht wesentliche Seite von Notkers Übersetzertum. Es geht ja nicht nur um die Frage der Terminologie, wozu die Verfasserin sehr Wichtiges zu sagen hat (vgl. z. B. die ausgezeichnete Untersuchung über den Wortschatz der Erkenntnislehre, S. 43—70, oder die über den Zufall, S. 112—118); vielmehr stellt jeder einzelne lateinische Satz den Übersetzer vor neue Aufgaben und Probleme, und Notker ist ein Meister im feinsinnigen Erspüren immer neuer Möglichkeiten. Gern möchte man daher wissen, was an seiner Sprache herkömmlich deutsch ist, so daß er es nur aufzugreifen brauchte, was eigengeprägt, und was endlich im Reichtum der Formeln, bildhaften Ausdrücke und syntaktischen Kunstgriffe lateinischen Vorbildern nachgeschaffen ist wie dieses „Fünklein Wahrheit", das so urdeutsch anmutet und trotzdem im Lateinischen schon vorgeprägt war.

Wird also auch nicht der volle Umfang von Notkers Übersetzerleistung ausgemessen, so ist doch zuzugeben, daß dies mehr ein allgemeines, das Gesamtwerk betreffendes Problem ist als gerade das einer Boethius-Übersetzung. Gegenüber diesem philosophischen Text hat die Verfasserin gut daran getan, alle Schärfe der Untersuchung auf das ganz Besondere dieses Textes zu konzentrieren, und der philosophische Wortschatz ist natürlich sein Besonderstes. Darüber und über alle anderen einschlägigen Fragen erhalten wir in diesem Buche zuverlässige Auskunft. Zudem ist es in einer sauberen, sachlichen Sprache geschrieben, und die straffe Gedankenführung, die alles Nötige berücksichtigt und dennoch geraden Wegs auf das jeweilige Ziel zustrebt, macht die Lektüre angenehm und erfreulich. Nicht alle Tage verbindet sich sachliche Zuverlässigkeit mit der Kunst der Darstellung so harmonisch, wie es in diesem wertvollen Werk gelungen ist.

Hamburg Hans Eggers

Meister Eckehart, Deutsche Predigten und Traktate. Herausgegeben und übersetzt von Josef Quint, München 1955, Carl Hanser. 547 S.

Das Werk des berühmten deutschen Mystikers, Meister Eckeharts, steht heute im Mittelpunkt intensiver Forschungsarbeit. Wir denken hierbei vor allem an die großangelegte, noch nicht abgeschlossene Gesamtausgabe seiner lateinischen und deutschen Schriften, aber auch an die zahlreichen Deutungsversuche, die gerade in jüngster Zeit erschienen sind (etwa an die Arbeiten von Hans Hof, Benno Schmoldt, Joachim Kopper u.a.). So entspricht denn auch der neue umfangreiche Übersetzungsband, den Josef Quint im Hanser-Verlag veröffentlicht hat, zweifellos einem Wunsch unserer Gegenwart, die das Wort des großen mittelalterlichen Denkers und Predigers sowohl in der ursprünglichen Fassung, wie auch in einer zeitnahen und allgemein verständlichen Form besitzen möchte.

Das Übersetzen der deutschsprachigen Werke des Meisters (an diese hält sich Quint bei seiner Auswahl) ist mit ungemeinen Schwierigkeiten verbunden. Einmal wegen der Vieldeutigkeit und relativen Unbestimmtheit der mittelhochdeutschen Worte (mhd. „niht" = nhd. „nicht" oder: „das Nichts" usw.) gegenüber den präziseren Begriffen, die sowohl die mittelalterliche lateinische Sprache aufzuweisen hatte, wie sie aber auch im Neuhochdeutschen in einem wohldurchdachten Text erwartet werden. Sodann sind von den deutschen Werken Meister Eckeharts die meisten, das sind die Predigten, nur auf Grund der Aufzeichnungen erhalten, welche die ihm zuhörenden Klosterfrauen nach seinen Worter gemacht haben. Daher war bereits die Textgestaltung gerade dieser Werke, soweit sie ihren Abschluß gefunden hat, eine besonders schwere Aufgabe gewesen: aufs engste verbunden mit der „Echtheitsfrage" und mit der „richtigen" oder falschen Sinngebung Eckhartischer Aussage.

Für die nochmalige Interpretation des Eckehart-Textes, welche die Übersetzung in eine neue Sprache erfordert, war gewiß keiner eher berufen, als der Gestalter des mittelhochdeutschen Textes selbst. Josef Quint ist durch die jahrzehntelange Beschäftigung mit dem überlieferten Werk des Meisters wohl einer der besten Eckehart-Kenner, die unsere Zeit besitzt. So ist denn der von ihm besorgte Übersetzungsband die Frucht einer wirklich „gründlichen" Auseinandersetzung mit dem, was von Eckehart in handschriftlichen Aufzeichnungen und älteren Drucken vorliegt. Die Präsenz der gesamten deutschen Eckehart-Überlieferung wie auch des lateinischen Werks, ein intensives Studium der theologischen und philosophischen Quellen, aus denen der große Dominikaner hatte schöpfen können, dazu das sprachliche Wissen des Germanisten vom Fach und die Gewissenhaftigkeit dessen, der als Philologe zu arbeiten gewohnt ist, sind dieser Übersetzung zugute gekommen. Insbesondere zeugen die gedankenreiche Einleitung, die der Übersetzung vorausgeschickt ist, und die zahlreichen Anmerkungen, als deren „Hauptzweck" der Verfasser „den Nachweis von interessanten und das Verständnis fördernden Parallelstellen angesehen hat", von den einzigartigen Kenntnissen, die Quint bei seinem Unternehmen zur Verfügung gestanden haben.

Basel Maria Bindschedler

Nachruf

Ernst Bertram zum Gedächtnis

Der Gelehrte und Dichter Ernst Bertram, emeritierter Ordinarius für Neuere Deutsche Literaturgeschichte an der Universität Köln, ist am 2. Mai 1957 gestorben und neben seinem Freunde Ernst Glöckner, dem Münchner Vertrauten Stefan Georges, in Weilburg an der Lahn zur Ruhe gebettet. Wie in Bertrams Dichtung das Motiv des *Letzten*, des *Spätlings*, des *Zeit-Endes* immer wieder begegnet, ein Motiv, in das nicht wenig Selbstbetrachtung, Selbstdeutung Bertrams einfloß, so fühlen wir uns versucht, auch den Philologen Bertram als einen *Letzten* einer großen Epoche der deutschen Literaturwissenschaft zu sehen.

Mit Bertrams Nietzsche-Buch begann, wie Thomas Mann als einer der ersten bewundernden Leser öffentlich pries, die Epoche des guten Buches im nachkaiserlichen Deutschland. Es mag noch zu früh sein, von der Mitte des Jahrhunderts aus historische Wertungen dieser Epoche zu versuchen. Doch der unvergleichliche Reichtum an Büchern von Rang, Ehren-Titeln der deutschen Literatur, tritt jetzt immer deutlicher hervor, und der Streit um historische und philologische Methoden, der nach 1945 in unserer Wissenschaft heftig entbrannt ist, wird die Leistungen Gundolfs, Bertrams, Kommerells, so vieles uns daran befremdet und verjährt erscheint, nicht verdunkeln, die mächtigen Impulse nicht vergessen machen können, die von ihren Arbeiten ausgingen.

Bertram prägte schon früh den Leitsatz, daß der Gegenstand aller Historie der *große Mensch* sei, der im Sinne des alten Goethe *bedeutende Mensch*. Und so mußte für Bertram, für den *deutsche Dichtungsgeschichte die deutsche Geschichte noch einmal, auf einer Stufe höherer Selbstkenntnis und tieferen Selbstbekenntnisses* war, die große künstlerische deutsche *Gestalt*, vor allem der deutsche Dichter *als höchster Ausdruck unseres Charakters als Nation* der immer wieder beschworene Gegenstand seiner historischen Bemühungen sein. Nation und Dichtung sind also das Doppel-Ziel der geistigen Bemühung des Germanisten Bertram. Es ermöglichte jene ungemein gefährliche Relation zwischen Politik und Poesie, welche die Dichtung und die Beschäftigung mit Dichtung politisiert und das Politische mit den Maßstäben der Dichtung mißt. Das deutet auf tiefe Störungen sowohl im wissenschaftlichen als auch im politischen Realitätsbewußtsein hin, und es muß in Zeiten der Barbarei, deren Lieblingsopfer der Enthusiast ist, zur Verblendung und schließlich zu auswegloser Vereinsamung führen. Wer aus der deutschen Dichtung eine historische Psychologie der deutschen Seele macht, um den Vorrang der deutschen Seele über andere Volksseelen zu erweisen, wird politisch und gerät damit ins erbarmungslose Kraftfeld des Politischen, das die Poesie und die Wissenschaft, die sich mit ihr beschäftigt, selten ohne Erniedrigung berühren. —

Bertram hat uns vor allem Bildnisse deutscher Dichter geschenkt, die der Wille zum Statuarischen beherrscht, wenn auch dieser Wille immer wieder von einer ursprünglichen Anlage und Lust zu differenzierender Auflockerung, kritischem In-Frage-stellen durchkreuzt wird. Portraits der großen dichterischen Erscheinungen Deutschlands zu geben, war schon das Programm des Probevortrags Bertrams vor der Bonner Philosophischen Fakultät über Georg Christoph Lichtenberg und seiner Antrittsvorlesung über Adalbert Stifter. Die Reihe dieser Bertramschen Galerie, mit dem, wie Bertram sagte, *romantischen* Nietzsche-Bildnis eröffnet, setzt sich in den *Deutschen Gestalten*

fort. Das Stifter-Buch, das immer wieder geplante und hinausgezögerte und schließlich verschwiegene, hätte diese Reihe abgeschlossen und gekrönt. Nietzsche und Stifter — Lichtenberg und Stifter: nichts bezeichnet besser die paradoxen Sympathien, die Bertram beherrschten und dem Paradox seiner geistigen Natur entsprangen, die ihm erlaubte, Stefan George zu bewundern und zugleich mit Thomas Mann befreundet zu sein. Bertram fühlte sich sowohl zur Mythisierung der Welt berufen als auch zu ihrer rigorosen Entlarvung, die ihm freilich nur als Mythisierung mit negativem Vorzeichen gelang.

Der Wille zum festumrissenen Portrait, zur *herrisch* stilisierten großen *Gestalt* war für alle Historiker des George-Kreises charakteristisch. Die Errichtung solcher Monumente 'verachtet' die wissenschaftliche Argumentation, doch das heißt nicht, daß diese historische Bildniskunst, die man nicht mit der 'monumentalischen Historie' im Sinne des jungen Nietzsche verwechseln wird, nicht über höchst beachtliche Argumente verfügte. Bertram hat sie in seiner *Legenden*-Theorie gegen einen naiven historischen Realismus, den die Aporien der historischen Erkenntnis nicht beunruhigen, auf bedenkenswerte Weise vorgebracht. Der Begriff der *Legende*, der ja nur ein Euphemismus für den historistischen Zweifel an der Erkennbarkeit geschichtlicher Vorgänge und Personen ist, wird seine methodologische Fruchtbarkeit noch lange erweisen. Er berührt sich mit den Elementarfragen aller geisteswissenschaftlichen 'Deutung' und 'Auslegung', die sich über die Einsammlung von Realien erheben muß, wenn sie ihre eigenen Intentionen ernst nimmt.

Bertram hat mit seinen Arbeiten ein neues literarhistorisches Genus wenn nicht eingeführt, so doch glanzvoll bemüht. Seine historischen Bildnisse, 'Deutungen' im anspruchsvollsten Sinne, bilden, sich von der üblichen wissenschaftlichen Monographie unterscheidend, ein Drittes zwischen Abhandlung und Essay, indem sie weder objektive Wissenssicherung anstreben noch subjektive Aperçus zur Entfaltung bringen. Diesem Dritten, das weder Wissenschaft noch Poesie ist, ist es wohl verwehrt, objektiv zu überzeugen, aber es kann subjektiv einleuchten.

Wir glauben heute, anderen Vorbildern in Methode und Darstellung folgen zu sollen, und wir sind, wohl mit Recht, mißtrauisch geworden gegen einen allzu einfallsreichen, ja einfallshörigen Subjektivismus der 'Deutung', der sich die Rechte Bertrams anmaßt, ohne die Pflichten übernehmen zu wollen, jene Genauigkeit, die Bertram als dem Schüler Gustav Roethes noch selbstverständlich war, und die oft genug jugendliche Verblasenheit und Faktenverachtung so manches studentischen Originalgenies, das in Bertrams Seminaren Verständnis zu finden hoffte, aufs peinlichste und eisigste in die Schranken wies.—

In seinem Haus in Köln-Marienburg, das mit seinen hellen Wänden und klassizistischen Statuetten, Stichen und Kirschholzschränken etwas Weimarisches hatte, erfreute er seinen Gast durch zarteste Aufmerksamkeit, die sich sprühende Unterhaltung und Belehrung ebenso zur Pflicht machte wie das Servieren von Lieblingsspeisen, die er, hatte er sie einmal erraten, nie aus seinem Gedächtnis verlor. Er war noch bestes deutsches Neunzehntes Jahrhundert und bestes deutsches Bürgerpatriziat, weltmännisch und gediegen zugleich, gesellige Gaben mit Liebe zur Zurückgezogenheit auf eindrucksvolle Weise paarend. Seine Belesenheit, seine Interessen verbarg er, ja, man darf sagen, er verheimlichte sie. In den neuesten astronomischen

Werken war er ebenso zu Hause wie in entlegenen Abhandlungen über Leonardo da Vinci. —

Er liebte Claude Lorrain, Romantiker-Zeichnungen und den späten Brahms, die südlichsten Provinzen der Germania und, am meisten, die Kinder. Er, der immer mit dem Motiv des *Letzten* spielte, wird vielen als der *letzte* Deutsche erscheinen, der die von ihm so oft beschriebene 'Paradoxie' des Deutschen auf jene zerbrechlich-schwierige, streitbar-nervöse und enthusiastische, in Deutschland möchte man sagen, 'professorale' Weise zum Ausdruck brachte, wie sie Bertrams romantische Jugendliebe, der 'Professor' Nietzsche, so exemplarisch vorgelebt hatte.

Ernst Bertram wird allen, denen er seine Neigung schenkte, unvergeßlich bleiben.

R. G.

Berichtigung

In den Drucktext der Besprechung des Buches von Johannes Klein, Geschichte der deutschen Lyrik, durch Walther Killy haben sich zwei Fehler eingeschlichen, um deren Berichtigung gebeten wird:

Auf Seite 348 muß es statt *über dem Wasser* heißen: *über den Wassern*,
auf Seite 349 muß es statt *der Mensch* heißen: *Irgendein Mensch.*

RICHARD BRINKMANN

WIRKLICHKEIT UND ILLUSION

Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus
für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts

XI, 347 Seiten, geh. 23,— DM; Leinen geb. 26,— DM

Dieses Buch erhellt den vieldeutigen Begriff des Realismus für die erzählende Dichtung des 19. Jahrhunderts auf dem Wege genauer Strukturinterpretation. Das geschieht in Analysen, die zunächst von grundsätzlicher methodischer Bedeutung sind; sie beantworten am praktischen Beispiel die Fragen, die schon in einer ausführlichen Auseinandersetzung mit der Realismusforschung bis hin zu Lukács und Auerbach im ersten Kapitel vorläufig geklärt werden: Was kann der Begriff Realismus zur Kennzeichnung von Dichtung überhaupt besagen? Meint er eine Weltanschauung, die in der Dichtung ausgesagt und „gestaltet" ist? Eine Stileigentümlichkeit oder künstlerische Technik? Gegenstände, Motive, Themen der Dichtung?

Die Interpretationen sind aber zugleich von der Frage nach dem Inhalt des Begriffs und demnach von historischen Gesichtspunkten bestimmt. Die ausgewählten Erzählungen — Grenzfälle in mehrfachem Sinne — lassen mit einer gewissen Einseitigkeit die Strukturprobleme erkennen, die das Streben der Literatur im 19. Jahrhundert in weiten Bereichen mit sich bringt: die Wirklichkeit zu erfassen, wie sie tatsächlich ist, und sie zeigen die Schwierigkeiten und die Auswirkungen dieses Bemühens in verschiedenen charakteristischen Stadien der Entwicklung. Dabei wird deutlich, wie jenes Streben, das die Forschung bisher meist dazu verleitet hat, Realismus als „objektive" Darstellung der „tatsächlichen Wirklichkeit" in ästhetischem Gewande zu verstehen, zu einem ganz anderen Ergebnis führen mußte, als die Erzähler beabsichtigt hatten.

DIETRICH KORN

Das Thema des jüngsten Tages in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts

143 Seiten, kartoniert 12,— DM

WOLFGANG PEHNT

Zeiterlebnis und Zeitdeutung in Geothes Lyrik

IV, 153 Seiten, kartoniert 10,— DM

In Vorbereitung:

FÜR KLOPSTOCK

Eine Gedichtsammlung des Göttinger Hains aus dem Jahre 1773
herausgegeben von A. Lübbering

ca. 230 Seiten, kartoniert ca. 18,— DM

MAX NIEMEYER VERLAG · TÜBINGEN